T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

TRAVMA VE AMERİKALILIK:

HOLLYWOOD SİNEMASINDA "11 EYLÜL"

Yüksek Lisans Tezi

Ceren Kumova

Ankara, 2011

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

TRAVMA VE AMERİKALILIK:

HOLLYWOOD SİNEMASINDA “11 EYLÜL”

Yüksek Lisans Tezi

Ceren Kumova

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Nur Betül Çelik

Ankara, 2011

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

TRAVMA VE AMERİKALILIK:

HOLLYWOOD SİNEMASINDA "11 EYLÜL"

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı :

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
....	....
....	....
....	....
....	....
....	....
....	....

Tez Sınavı Tarihi ....

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (……/……/20…)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

……………………………………………

İmzası

……………………………………………

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Travma çalışmaları, II. Dünya Savaşı sonrası filizlenmeye başlamış, fakat Vietnam Savaşı sonrası ABD'ye dönen askerlerdeki psikolojik değişimleri açıklamak için kullanılacak post-travmatik stres bozukluğu teorisi ortaya atılana kadar günümüzde kabul gören anlamına ulaşamamıştır. Travma sendromunun sosyal bilimler içinde kendisine yer bulması ise son yirmi yıl içinde gerçekleşmiştir. Cathy Caruth, Judith Lewis Herman, Donald Winnicott, Roberta Culbertson, Susan Sontag, Peter Suedfeld gibi pek çok isim travmanın sosyoloji bilimi içinde günümüzde sahip olduğu yeri edinmesine katkıda bulunmuş, trajik olayları takip eden diğer olayları ve toplumsal tepkileri anlamlandırmakta kullanılabilecek yeni araçlar ve yeni bir düşünce şekli sağlamışlardır.

Travma, karmaşık yapısı nedeniyle, nasıl işlediği tam olarak anlaşılamamış, "nedenini arayan bir etki" olarak da tanımlanabilen bir olgudur (Laplanche, 1998: 88). Bunun anlamı, travmanın, ortaya çıkardığı etkiden başlanarak ve geriye doğru takip edilerek varlığı kanıtlanabilen bir durum olduğudur: bir olaya travmatik diyebilmek için, o olayın travmatize ettiği bir birey gerekmektedir (Suedfeld, 1997: 850). Daha önemlisi, o travmatik olayın, doğrudan tecrübe edilmesi gerekmediği, bazen trajedilerin nesiller boyunca aktarılarak, travmatik etkisinin de devam ettirilebildiği öne sürülmektedir. Travmatik olay sonrası ortaya çıkacak travma tepkilerinin de kişilere ve toplumlara göre farklılık göstereceği düşünülmüş, travma belirtileri kesin hatlarla belirlenerek, diğer nevrotik bozukluklardan ayrı bir rafa kaldırılamamıştır.

Üzerindeki pek çok muğlak noktaya ve uzlaşmazlığa rağmen, travma çalışmaları, dünyayı algılama yöntemlerimizi ve meydana gelen olaylara anlam verebilmek için kullandığımız düşünce sistemlerini ciddi anlamda değiştirmiştir. Henüz genç bir disiplin olmakla beraber, travmanın, "çığlıklar içinde, bir şey anlatmak için kanayan bir yara" olduğunun (Caruth, 1996: 4); bir şeylerin yolunda gitmediğinin bir göstergesi, kendi dili içinde bir başkaldırı olduğunun bilinmesi, I. Dünya Savaşı'ndan bu yana meydana gelen pek çok olayın, neden kendi içlerinde belirli bir düzen oluşturacak şekilde ortaya çıktıklarının açıklanmasında yol gösterici olmuştur. Travmanın, hafıza üzerine çalışmalarla birarada ilerleyen gelişimi, tıpkı hafıza gibi, travmanın da bireysel ya da kolektif olabileceği; kitleleri birleştiren tepkilerin, ortak bir travmadan ve kolektif hafızadaki tek bir imgeden kaynaklanabileceği, bu çalışma boyunca değişik örneklerle açıklanmak istenmiştir.

Yakın tarihi, travma çalışmalarının göstereceği yeni düşünce biçimleriyle açıklamaya çalışan araştırmaların sayıca az, nitelik itibariyle de yüzeysel olduğuna inanılması nedeniyle, bu tez çalışmasının sözkonusu boşluğu doldurmakta bir adım olabileceği düşünülmüştür. Travmanın doğası üzerine bugüne kadar yayınlanmış pek çok fikir biraraya getirilmiş, bu bilgilerin sağlayacağı yeni bir bakış açısıyla, Amerika Birleşik Devletleri'nin (ABD) II. Dünya Savaşı'ndan bu yana tecrübe ettiği toplumsal ve siyasi kırılma noktaları travma anları olarak ele alınarak, bu kırılmaların Hollywood sineması üzerindeki etkileri gözlemlenmek istenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümü, travma teorisinin açıklanmaya çalışıldığı ve travma üzerine yapılmış çalışmaların derlendiği bir alt bölüm ve ABD tarihinin kırılmalarıyla bağlantılı olarak Hollywood'da yükselen türler ve akımlar üzerine

hazırlanmış ikinci bir alt bölümden oluşur. İkinci bölümde ise dört Hollywood yapımı, *Kara Şövalye* (*The Dark Knight,* Christopher Nolan, 2008)*, Tanrının Vadisinde* (*In the Valley of Elah,* Paul Haggis, 2007), *Otel* (*Hostel,* Eli Roth, 2005) ve *Köy* (*The Village*, M. Night Shyamalan, 2004) filmleri, 11 Eylül 2001 saldırısının etkilerini taşıyan birer travma göstergesi olarak analiz edilmeye çalışılmıştır.

Birinci bölümde travmanın ne olduğu, kısa bir travma çalışmaları geçmişi ve bu konuda öne sürülmüş olan tartışmalar üzerinden açıklanmak istenir. Travma çalışmalarından Hollywood sinemasının nasıl yararlandığı, başka bir deyişle, travmanın sinemada nasıl bir ifade bulduğu üzerine geliştirilen bir tartışma, yine birinci bölüm içinde yer bulmaktadır. Sinemanın, travmaya karşı, psikanalitik ya da politik bir yaklaşım geliştirebildiği; travmatik olayların ve sonrasının anlatıldığı filmlerde, travma ve post-travma temsillerinin sorunlu bir alan olduğu tartışılmıştır. İlk bölümün ikinci alt başlığında, ABD'nin II. Dünya Savaşı ile başlayan son altmış beş yıllık tarihinin temel kırılma noktaları üzerinde durulmuş, bu altmış beş yıl üç bölüme ayrılarak, sinemada yarattıkları değişimler takip edilmek istenmiştir. Ortaya çıkan tartışma, ABD tarihinin farklı kırılma noktalarında, Hollywood'a yansıyan kaygıların benzer olduğu; özellikle gerilim, felaket ve korku filmlerinde bir yükselmenin dikkati çektiği şeklindedir. Tarihsellik içinde aktarılan ABD kırılmalarının, yaşanan trajik olaylarla sosyal bir dönüşüme sebep oldukları, bununsa kültürel her ürün gibi, Hollywood sinemasında takip edilebilir olduğu öne sürülmektedir. Bu bölümde, Pearl Harbor saldırısı, Karşıkültür akımı, Vietnam Savaşı, Watergate Skandalı ve 11 Eylül 2001 saldırısı gibi ülke tarihinin en etkili dönemleri incelenmiş, ABD toplumunun, bu olayların yarattığı travma sendromundan nasıl etkilendiği sorgulanmıştır.

İkinci bölüm, 11 Eylül saldırısı sonrası gösterime girmiş, doğrudan ya da dolaylı olarak post-travmatik sendromun gözlemlenebildiği dört Hollywood yapımı analiz edilmiştir. Bu yapımlar arasında, *Tanrının Vadisinde* filmi, dolaysız bir dille, bir şeylerin yanlış olduğunu söyleyen, Irak Savaşı üzerinden ülkenin mağdur olduğu post travmatik stresi yansıtan tek örnektir. *Köy* filmi, bir travma sendromu olarak ele alınacak soyutlanma ve güvensizlik hislerinin, çalışma içinde detaylarıyla tartışılan Vatanseverlik Yasası'nın ve korunak sanılan sınırların, nasıl tabuta dönüşebileceğinin tartışıldığı bir örnek olarak incelenecektir. Toplumu korumak için onlara bazen yalan söylemenin daha doğru olduğunu, terör ve suça boğulmuş Gotham şehri üzerinden anlatan *Kara Şövalye* ise, 11 Eylül sonrası paranoyak bir eğilimle yükselen denetim mekanizmalarının ve onların güçlendirdiği korku kültürünün, "Terörizme Karşı Savaş" ideolojisi içindeki yerinin irdelenmesine yardım edecek bir tartışma sağlamaktadır. Son olarak, *Otel* film, 11 Eylül'ün işkence ve fiziksel zararla ilişkisinin, 11 Eylül'de meydana gelen binlerce ölüm karşısında hayatın değerinin, grafik bir şiddet ve korkuyla nasıl anlatılabileceğinin örneği olarak incelenmek istenmiştir.

Bu çalışmanın amacı, bütün ABD tarihini ruhsal yaralarla birbirine bağlanan bir travmalar tarihi olarak görmek değil; travmanın, kendinisi tecrübe eden toplumun ruhunda bir kırılmaya neden olduğunu ve bunun da ortaya çıkan post-travmatik izler üzerinden takip etmenin mümkün olabileceğini savunmaktır. Böyle bir takip bize, kendi başına ele aldığımız, münferit diye düşünülen olayların dahi, aslında bir sonuç olabilme ihtimalini hatırlatmaktadır. Pek çok travma araştırması, özellikle II. Dünya Savaşı sonunda, ABD tarafından Japonya'ya atılan atom bombalarının, 11 Eylül'de yıkılan Dünya Ticaret Merkezi'nin kuleleriyle travmatik bir bağlantıya sahip

olduğunu (Davis, 2003: 129); 11 Eylül saldırısının, 1960larda evinin arka bahçesine nükleer sığınak inşa ederek olası bir misillemeden korunmak isteyen Amerikan toplumunun, en kötü kabusunun gerçekleşmiş hali olduğunu iddia etmektedir (Sanchez-Escalonilla, 2009: 16). Travma çalışmalarının sağladığı alternatif bakış açısı, aralarında elli yıldan fazla zaman farkı olan iki olayın dahi, bazen aynı temel korkulara ve aynı hafızaya seslenebildiğini gösterir.

1945'ten bugüne, ABD tarihini böyle bir alternatif bakışla, travmatik anları üzerinden incelemek isteyen bu çalışma, travmanın, kendine has bir dili olduğunu savunur. Travma çalışmalarının sağladığı farklı bakış açısının, temsili son derece sorunlu ve zor olan travma göstergelerini takip etmekte kimi zaman yetersiz kaldığı gerçeği kabul edilerek hazırlanmıştır. Trajik her olayın ardından meydana gelen ikincil olayları, ruhsal yaralara indirgemekten imtina eden bu çalışma, travma teorisinin, kısa geçmişine rağmen, trajik olayların toplumların ruhunda bıraktıkları izleri incelemek için eldeki en uygun anlam verme araçlarını sağladığı düşünülerek ortaya çıkarılmıştır.

1. TRAVMA VE SİNEMA

1.1. Travma Kavramı

Amerikan Psikiyatri Derneği'nin 1994 tarihli kitapçığı travmayı[1], ölüm, sakatlık, hayati risk içeren bir durum ve benzeri bir olayı tecrübe eden, duyan ya da tanık olan kişide ortaya çıkan ve psikolojik olarak sıkıntı ve ızdırap veren olay olarak tanımlamaktadır (Suedfeld, 1997: 850). Travma, sonuçlarından geriye doğru teşhis edilebilen bir olgudur. Bir diğer deyişle, bir olayın travmatik olduğu, olayı tecrübe eden kişilerde travmanın gözlemlenmesiyle ortaya konabilecek bir iddiadır (Suedfeld, 1997: 850). Travma üzerine yapılan çok sayıda istatistiksel ve niteliksel çalışma olmasına rağmen, üzerinde herkesin uzlaştığı tek bir tanım mevcut değildir. Travma kişisel algılara bağlı bir durum olduğundan, aynı olayın belirli bir gruptaki herkesi travmatize etmesi beklenmeyen bir durumdur; buna istisna olarak gösterilebilecek olaylar arasında, bütün bir grubun güvenliğini tehdit edebilecek, nükleer savaş, bombalama gibi yıkıcı felaketler gösterilmektedir (Suedfeld, 1997: 850).

Bu çalışmanın A.B.D. halkı üzerinde travma yarattığını gözlemlemeyi hedeflediği II. Dünya Savaşı (daha özelde ise savaş sonrası Hiroşima'ya atılan atom bombası), Vietnam Savaşı, 1972 Watergate Skandalı ve 11 Eylül New York saldırısı gibi belli başlı olaylar, toplum üzerinde yarattıkları büyük stres ve bu stresten kaynaklandığı düşünülen değişimler nedeniyle travmatik olaylar olarak ele alınmaktadırlar. Bu olayların getirdiği travmatik stres ele alınırken, bu stresin,

[1] Travma kelimesi Yunanca kökenli bir sözcük olup, "yara (wound)" anlamını taşımaktadır. Yunancada "traumatizo" yara açmak, yaralamak anlamında kullanılmaktadır ve ilk anlamı vücut dokusuna rahatsızlık vermek, vücudu dokunun bütünlüğünü bozacak bir darbeye maruz bırakmaktır.

kitlesel olarak Amerikan halkında bir algı değişikliği, kimlik kurgulanışında bir kırılma, düzen ve güvenlik algılayışında bir değişim yarattığı farz edilmektedir. Ortaya çıkan yoğun travmatik stresin bir başa çıkma çabasını doğurduğu ve Hollywood sinemasının bu bağlamda hem bir toplumsal yansıma, hem de başa çıkma aygıtlarını sağlayacak olan alan olduğu düşünülmektedir. Travma, kendisini tecrübe eden topluluk için bir anlamlandırma çabasına yol açmakta, topluluk kimliklerinin yeniden tanımlanmasını gerektirmektedir. Kişisel travmalarda ortaya çıkan yara ve acı hislerine karşın, milli ya da kültürel travmalarda ortadaki olgu, derin bir anlam ve kimlik kaybı, sosyal dokuyu zedeleyen bir yırtılma, bir raddeye kadar birliktelik sağlayabilmiş bir grupta amaçsızlık ve şüphe hislerinin uyanması olarak düşünülmektedir (Eyerman, 2004: 160).

Travmayla ilgili genel sorun, tecrübe edilen olay sonrasında, birey ya da kitlenin hayata yeniden nasıl adapte olacağı problemidir (Ceci, 2003: 465). Travma bu bakış açısıyla, başa çıkılması gereken, atlatılması gereken bir durum olarak görülür. Travmatik stres, organizmada "kaç ya da savaş" alarmını veren stres hormonlarını salgılatır, kandaki stres hormonları artarken, kan basıncı ve nabız da yükselerek savunma pozisyonuna geçer (Ceci, 2003: 465). Travma sonrası ise bu çalışmanın hedef almak istediği, sessizlik sürecidir; kendini korumaya çalışan zihin, travmaya neden olan olayı bastırır, öteler; bir sonraki benzer uyarıcıya kadar olayın üstü örtülür. Ann Cvetkovich tam bu sebepten dolayı, milli travmalara "tarihin konforlu mesafesi" çekildikten sonra bakmak gerektiğini; toplumda uyanan acı, üzüntü, çaresizlik, belirsizlik ve kızgınlık gibi travmatik duyguların kolaylıkla aşırı vatansever ve basite indirgenmiş, çabuk çözümlere dönüşebildiğini belirtmektedir (2002: 472). Özellikle kültür endüstrisinin bu dönüşümdeki payından bahseden

Cvetkovich, kahramanları yüceltip milli birlik ve beraberliği seferber etmek isteyen bir akımın, verilen ilk tepki olduğunu; fakat ortaya çıkan şokun, insanların gündelik hayatları içinde nasıl sindirileceğini incelemek gerektiğini hatırlatır (2002: 473).

Travma sonrası ortaya çıkan toplumsal dönüşümle ilgili ortak bir tespit bulunmamaktadır. Travmanın etkisinin her koşulda olumsuz olduğuna inanmayan düşünürlerin yanı sıra, travmanın organizmayı yıkmaya çalışan bir doğaya sahip olduğunu savunan araştırmacılar da bulunmaktadır. İsrailli gençler üzerinde ülkelerine yönelik terör saldırıları ve Başbakan İzak Rabin'in suikasta uğraması gibi travmatik olayların etkilerini inceleyen Amiram Raviv ve ekibi, politik travmaların etkilerinin kalıcı olmadığını ve inceledikleri çoğu gencin olaydan belirli bir süre sonra olay öncesindeki görüşlerine geri döndüklerini belirtmiştir (2000: 318). Vardıkları sonuçlar, Amerika'nın özellikle 11 Eylül sonrası tecrübe ettiği travmayla ilgili de ipuçları verir niteliktedir. Pek çok İsrailli, Rabin suikasti sonrası hayal ettikleri ve umdukları her şeyin yıkıldığını hissettiklerini belirtmiş ve Raviv'in, toplumda "Yahudi birlik ve beraberliği illüzyonunun" ve "naif Yahudi üstünlüğü" inancının çatlamaya başladığını belirtmesine sebep olmuştur (2000: 316). Çok benzer bir şekilde, 11 Eylül sonrası Amerikan halkının da, ülkelerinin tıpkı Orta Doğu ya da dünyanın herhangi bir yeri gibi, saldırıya açık ve incinebilir olduğunu fark ettiği çokça tartışılmıştır.

Atom bombası ve 11 Eylül gibi politik travmaların göstergeleri takip edilirken, göze ilk çarpan, Cvetkovich'in de bahsettiği üzere, toplumda ortaya çıkan patriyotik hisler ve ani bir kenetlenme olmaktadır. Raviv bu kenetlenmenin, tehdit edici dış bir gruba, yabancı bir düşmana karşı, grup içindeki farklılıkların daha az

hissedilir olmasından kaynaklandığını belirtir (2000: 317). Grup içinde var olan ayrıştırıcı bakış, dışarıya yönlenir ve travma kurbanları arasında aynı tehdidin hedefi olmaları nedeniyle bir bağ kurulur. Bu görüşü benzer şekilde destekleyen bir başka kuramcı da Maslow'dur. Maslow ihtiyaçlar hiyerarşisine göre, fiziksel tehdidin, daha soyut olan kaygılara göre öncelik kazandığını, böyle bir tehdit karşısında inanç ve görüş ayrılıklarının görülmez hale geldiğini belirtir. Travma kurbanlarının maruz kaldıkları travmatize edici olaya uğramalarının tek sebebinin belli bir milli kimliğe aidiyetleri olması da, Raviv'e göre, milli kimliğin değer kazanmasına neden olmaktadır (2000: 317).

Bazı travma göstergeleri incelemelerinde, ortaya çıkan sonuçların her zaman ve her koşulda negatif olmayacağının belirtilme nedenlerinden bir tanesi, Raviv'in işaret ettiği bu aidiyet hissindeki artışın, kişiye ve gruba sağladığı gurur ve başarmışlık hissidir (Suedfeld, 1997: 851). Hatta travmatize edici olaylar sonrası, insanların Hollywood tarafından sıkça hayal edildiği gibi, fırsattan istifade etmeye çalışarak, talan etme ve başkalarına rahatça zarar vermeye yönelmediklerine; tam tersine, ortaya çıkan durumun kaotik yapısının yarattığı kaygıdan dolayı, insanların, uygun davranış, oto-kontrol ve sosyal uyuma daha çok önem verdikleri gözlemlenmiştir (Suedfeld, 1997: 855). Alışılagelmiş, hızlı düşünme ve davranma yöntemleriyle bir an önce travmatik strese müdahale etmek öncelik kazanacağından, toplumsal uyum ve yardımlaşmanın artacağı düşünülmektedir. Bu teori, Amerikan toplumunda atom bombası korkusuyla kol kola giden ideal aile portrelerine de açıklık kazandırmaktadır: 1950'lerin A.B.D.'si, mükemmel çekirdek ailenin yeniden tanımlandığı, aile değerleri, ahlak ve geleneğin, özellikle Hollywood yoluyla topluma yayılmak istendiği bir yer haline gelmiştir. Suedfeld, travma literatürünün

ortaya koyduğu sonuçlardan bahsederken, destekleyici ve yardımlaşmacı davranışın norm olduğunu, örgütlenmemiş paniğin sanıldığından çok daha istisnai bir durum olduğunu açıklamaktadır (1997: 858).

Hafıza ve travma üzerine çalışan Ron Eyerman, milli kimlikler gibi kolektif kimliklerin oluşumunu açıklarken, bu kimliklerin toplu hafızayla ne kadar yakından bağlantılı olduğunu belirterek, ortaya çıkacak olan kimliğin, mutlaka bir zafer öyküsü üzerine değil, bazen de kayıp ve trajedi üzerine kurulduğundan bahseder (Eyerman, 2004: 161). Ortak hafızanın, grup üyelerine bilişsel bir harita sağladığını söyleyen Eyerman'ın kastettiği şey, o gruba ait üyelerin davranışlarının, kim olduklarının ve nereden nereye gitmekte olduklarının söz konusu bu haritaya göre şekillendiğidir. Kolektif bilinç, özellikle bir travmaya ait belirli bir anın bilişsel resmi, travmatize olmuş o grupta belirli duyguları uyandırma görevi görür ve o hayal edilmiş cemaatin adeta dini bir ritüeli olarak, ilerleyen zamanda da tekrarlanır ve yaşatılır. Susan Sontag, "hafızanın toplusu olmaz" der bu konuyla ilgili. Sontag'a göre hafıza kişiseldir ve sahibiyle beraber ölür; kolektif hafıza denen şey ise hatırlama değil bir koşullanmadır (Sontag, 2003: 85). Sonradan kazanılan bir protez gibi çalışan bu koşullanma, belirli bir imgenin, travmatik olayı çağrıştıracak bir resmin (Hiroşima üzerindeki mantar bulutun resmi, ya da İkiz Kuleler'e ilk çarpan uçağın görüntüsü gibi) belirli bir duygu setini ve düşünce kümesini harekete geçirmesi durumudur. Bu resim, doğru ya da yanlış, gösterildiği toplulukta o travmatik olayla ilgili bir bağlantı harekete geçirmektedir.

Walter A. Davis'e göre, travma en basit haliyle, egoyu ve onun savunma mekanizmasını tahrip edecek bir olay ortaya çıkınca meydana gelen şeydir (Davis,

2003: 127). Davis, travmayı, kişinin hayatının karanlıkta kalmış bölümlerinin, artık kaçınılamayacak biçimde gün yüzüne çıkmış hali olarak özetlemektedir. Bu sıkıntılı duruma çare olarak da bir kendini bilme halini önerir, kişinin kurtuluşuna giden yol Davis'e göre bu yeni bilinç ve kabullenme işlemidir (2003: 127-129). Bu çalışmada işlenecek olan toplu travmayla ilgili olarak ise, böyle bir şeyin ortaya çıkması için daha fazlasına ihtiyaç olduğundan bahseder Davis; şu ana ait imgelerin, milli ruhun derinliklerinde gömülmüş başka bir olayın imgelerini çağrıştırması, "reddedilen, unutulan, yası tutulmamış ve yüzleştirilmemiş" başka bir gerçekliği canlandırması gereklidir (2003: 127-129). Davis, 11 Eylül 2003 terör saldırısını ve II. Dünya Savaşı'nın sonunda, 1945'te, Hiroşima'ya atılan atom bombasını bu travmatik bağlantıyı göz önünde bulundurarak incelemenin doğru olduğuna inanmaktadır (Davis, 2003).

Her iki tecrübeye böyle bir travma bağlantısı kurarak yaklaşıldığında, Amerikan öznesinin bu dönemlerdeki kuruluşlarında bir benzerlik gözlemlenebilmektedir. Wheeler Winston Dixon, ortaya çıkan dönüşümün travmadan kaynaklanan bir kenetlenme olacağını, değer değişimlerinin Amerikalılık kimliğini doğal olarak yeniden kurgulayacağını savunan bir görüş bildirmektedir (Dixon, 2004: 115-118). Dixon, özellikle 11 Eylül travmasının kenetleyici ve milli kimliği kurgulayıcı yönüne vurgu yapmaktadır. Buna karşılık Davis, bu iki özel travmadaki kurgulayıcı ve dönüştürücü yönün suçluluk hissinden kaynaklandığını ifade etmektedir. Ona göre "bitmemiş bir iş olan Hiroşima", 11 Eylül ile yeniden ortaya çıkarılmıştır ve A.B.D. toplumu kendilerine düşen sorumlulukla yüzleştiği zaman bu travmadan kurtularak içsel bir dönüşüm geçirecektir (Davis, 2003: 128).

Travmanın önemi ve anlamı üzerine geliştirilmiş pek çok teori bulunmaktayken, bu çalışma, travmanın, Hollywood'da sıklıkla temsil edilen, Amerikan toplumundaki kimlik dönüşümlerini tanımlamak ve ilişkilendirmek amacıyla kullanılan, teorik bir alan olduğu düşünülerek hazırlanmıştır. Travma tanımlarında çoğu kez vurgu, travmatize edici olay ve zamana yüklenir ve literatürde genellikle savunması kırılan organizmanın aldığı darbe olarak tanımlanır; fakat bu vurgu, hem klinik, hem de günlük kullanımda değişmeye başlamıştır. Travma sadece "doğal seyri bozulmuş hisleri ya da davranışları meydana getiren darbe ya da stres" değil, "böyle bir stres ya da darbenin oluşturduğu (ve bu stres ya da darbeyi takip eden) hal ve durum" olarak tanımlanmaya başlamış, böylece bir anlam kaymasına uğramıştır (Erikson, 1995: 184). Bu çalışmada da travma, daha kapsayıcı olan ikinci anlamıyla kullanılacak ve çoğunlukla post-travmatik sendromların izi takip edilerek gözlemlenmeye çalışılacaktır.

1.2. Travma Çalışmaları ve Sinema

Travma çalışmaları, bugün psikolojide kabul gören tanımının temelleri 19. yüzyılda atılmaya başlanmış, fakat özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra popülerliği artmaya başlamış olan bir alandır. Travma, pek çok farklı disiplin içinde kullanılan bir kavram haline gelmiş olmasına rağmen, ilk ortaya çıkışı sağlık bilimleri içinde olmuştur. Yunanca anlamı olan yara sözcüğünün de ifade ettiği üzere, medikal bir kavram olarak travma, vücut dokusunun maruz kaldığı, zedelenme ya da rahatsızlığa yol açan bir darbe ya da şok anlamında kullanılmıştır. Daha sonra bu anlam, zihin ve ruh sağlığını da kapsamaya başlamış, psikolojik ve sosyal referanslar da içerecek şekilde genişlemiştir. Travma kavramı, vücuda ait olduğu kadar, ruhsal bir fenomen

olarak da kazandığı anlamı psikoanaliz içinde edindiği yere borçludur (Rogers et al, 1999: 2-7). Travmaya verilen önemin artışını, bazı düşünürler son yüzyılın "daha önce benzeri görülmemiş bir şekilde ve boğazına kadar şiddete ve kana batmış" olduğunu, bunun da doğal sonucunun nesiller boyunca devam edecek bir travmatize olmuşluk hali olduğunu savunarak açıklamaya çalışırken, bazı düşünürler de travma çalışmalarının gereğinden fazla kabul gördüğünü savunmaktadırlar (Hernandez, 1998: 134).

Psikanalizin travma içinde yaygın bir perspektif haline gelmesi, Sigmund Freud'un 1980larda histeri üzerine yapmış olduğu çalışmalara dayandırılmakla beraber, travma kavramının literatürde psikoanalitik perspektifle ilk kullanılışı 17. yüzyıla denk gelir. Bu perspektif, bazı ısrarcı "hastalıkların" aslında ruhsal rahatsızlıklar ya da kopmalar olarak tanımlanması gerektiği ve nedenlerinin geçmişteki travmatik tecrübelere dayandırılabileceği fikriyle ortaya çıkmıştır ve şok edici bir olayın ruh üzerindeki travmatik etkilerinin, bilinçsiz bir şekilde, fiziksel semptomlar halini alabileceğini savunmaktadır. Psikanaliz bütün bu semptomların, en temel haliyle, anlamlandırılması, kişinin her zamanki algılarıyla içselleştirilmesi imkansız olan bir tecrübenin sembolik düzeydeki dışavurumu olduğunu söylemektedir (Rogers et al, 1999: 2).

Travma kavramı, psikanalitik perspektifin kazandırdığı yeni anlamlarıyla beraber, 19. yüzyılın ortalarından itibaren yeni bir işlev kazanacak ve savaş sözcüğü çevresinde politik bir perspektifle incelenmeye başlanacaktır. 1861'de A.B.D'de başlayan Sivil Savaş ve ondan on sene önceki Kırım Savaşı (1854-1856), askerler üzerinde savaş travmasının etkilerinin geniş çapta gözlemlendiği ilk örnekler

olmuştur. I. Dünya Savaşı sonrası ise, savaşın toplum üzerindeki etkilerini de kapsayacak şekilde travma kavramından yararlanılmış, travma sadece psikiyatrik değil, politik ve sosyal bir fenomen olarak da görünülür kazanmıştır. Özellikle A.B.D.'de, ordu tarafından başı çekilen ve savaş travmasının engellenmesi üzerine yapılan çalışmalar, okullar, hapisaneler ve fabrikalar gibi sosyal yapıların "disfonksiyonel" davranışların önüne geçmedeki olası işlevlerine odaklanmıştır (Rogers et al, 1999: 4) .

1.2.1. Psikanaliz ve Travma Çalışmaları

Travma, psikanalizde bugün hala güçlü olan yerini Sigmund Freud'a borçludur. Freud'un travma ile ilgili fikirleri zaman içinde çeşitlilik ve değişim göstermiştir, fakat Freudyen perspektifte "uyarana karşı koruyucu bir kalkan olarak görev yapan ve normal şartlar altında efektif olarak çalışan bariyerdeki kırılma" olarak tanımlanmaya devam etmiştir. Tanımı itibariyle de travmanın psikanalizdeki merkezi önemi açıktır; bütün psikoanalitik teorilerin bir çeşit travma çevresinde kuruldukları sıklıkla savunulan bir görüştür (Hernandez, 1998: 135). Travma teorisi ve psikanaliz arasında birbirlerini besleyen ve devamlı etkileşim içinde bulunan bir bağ olduğu düşünülmektedir. Freud, kastrasyonun yapıcı bir çekirdek travma olduğu sonucuna varmış, fakat travmanın "basit bir psikopatolojik kategori" olduğunu reddederek, "haz prensibi" üzerine geliştirmiş olduğu, hazza ulaşmanın birincilliğini varsayan teorisinin limitlerini, travmanın söz konusu prensibi aşan bir açıklamaya ihtiyaç duyduğunu belirterek zorlamak durumunda kalmıştır. Wilfred Bion, Freud'un travmayı bulgulamaya çalışan analist ve bir arkeolog arasında kurduğu bağlantıyı

şöyle yorumlar; "saha çalışmasında buldukları kanıtlar, primitif bir medeniyetten çok, primitif bir facianın kalıntılarıdır" (Bion, 1967: 88; Hernandez, 1998: 139).

Freud'un travma ile ilgili görüşlerinin bu çalışma için en önemli kısmı, kendisinin travmada gördüğü ertelenmişlik ve tekrar eğilimidir. Ortaya çıkardığı parçalanmalarla ayırt edilebilen, yani daha önce de bahsedildiği üzere, sonuçları üzerinden takip edilerek varlığı iddia edilebilen bir durum olarak travma, "çoktan tecrübe edilmiş olan bir çöküşün gerçekleşmesine yönelik korku" olarak bakıldığında yeni bir anlam kazanmaktadır (Winnicott, 1965: 90). Freud'un travma üzerine yürüttüğü çalışmalardan yaklaşık yüzyıl sonra, travma tecrübesinin geç kalmışlığı ile ilgili olarak ortaya atılan bu argüman, Freud'un ilk basımı 1920'de yapılan *Beyond the Pleasure Principle* (*Haz İlkesinin Ötesinde*, 1975) isimli eserinde yer verdiği alegoride temellendirilmiştir. Freud, düşman askeri zırhı giyinmiş sevgilisi Clorinda'yı, bu durumu fark etmeyerek öldüren Tancred'in hikayesini aktarır: Clorinda'sını gömen Tancred, Haçlı ordusunu korkuyla titreten, sihirli bir ormana girer. Kılıcıyla uzun bir ağacın gövdesini yarar. Yarıktan akan kanı gören Tancred, Clorinda'nın sesini duymaya başlar. Ruhu bu ağaca hapsolmuş olan Clorinda, sevgilisinin kendisini yine yaraladığından şikâyet etmektedir (Freud, 1975: 16).

Freud bu alegoriyi travmanın doğasındaki temel karakteristiği açıklamak amacıyla kullanmıştır: travma kendini tekrar eden bir tecrübedir. Cathy Caruth *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* kitabına bu alegoriyle başlar ve bu çalışmanın, travmanın yansımasıyla ilgili omurgasını oluşturan fikri ortaya koyar: travma tecrübesi, kendini oluşturan olayın içinde değil, travmatize olan kişinin "kabuslarında ve tekrar eden hareketlerinde" konumlanmıştır (Caruth,

1996: 4). Bu çalışma, Caruth'un analizinde açıklandığı üzere, travmatik göstergeler olarak savaşlara ve şiddet olaylarını konu alan filmlere bakmak yerine, A.B.D. toplumunun, travmatik olaylar sonrası hayatlarına nasıl devam ettikleriyle ilgili bir hikayesi olan filmlere bakmaktadır. Caruth'a göre, travmatize olan bireye musallat olan şey, sadece "şiddet olayına ait gerçeklik" değil, "söz konusu şiddetin henüz tam olarak bilinememiş gerçekliği"dir (1996: 6).

Travmanın ikilemli yapısı travma literatüründe sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Caruth, travmanın bir "yara" olduğunu söyler; "karşısındakine başka şekilde iletilmesi mümkün olmayacak bir gerçekliği haykıran" bir yaradır travma. Travmanın "gerçekliği" geç kalmışlığından, tekrarından gelmektedir ve bu durum bireyi yeniden travmatize eden ve hayatını tehdit eden bir koşul oluşturmaktadır (Caruth, 1996: 63). Freud'un üzerinde durduğu, travmanın geç gelen ve kendini tekrar eden bir yara olması özelliğini Caruth yeniden yorumlamış, travma teorisi ve travmanın temsil edilişi arasındaki akademik boşluğu doldurmuştur.

Donald Winnicott, Caruth'tan alıntılanarak bu çalışmada açıklanmaya çalışılan "travmanın geç kalmışlığı" üzerine benzer bir yaklaşım göstermektedir. "Çoktan tecrübe edilmiş çöküşe ait duyulan korku" olarak travmadan bahseden Winnicott, çöküşün gerçekleştiği esas anda, egonun tecrübeye denk gelecek kadar olgunlaşmamış olduğunu, bu nedenle de olguyu kişisel bir "bilirlik" (omnipotence) içine yerleştiremediğinden bahseder (1965: 90). Winnicott, travma literatürü dahilinde incelenen diğer isimlerden farklı olarak, travmayla ilgili olarak kesin görüş belirtmenin, travmanın özündeki ikilemi hafife almak olacağından bahsederek, belirli tek bir yargıya varmanın problematik olacağını belirtir. "Geçmiş olduğu bilinmeyen

bir geçmişten gelen bir aciliyetin geç kalmışlığı ve geçmişe ait olmasına rağmen, özne tarafından geleceğe yerleştirilen olayın erişilemezliği" travma tecrübesini oluşturan yönler olarak tanımlanmaktadır (Hernandez, 1998: 137). Bu görüş, Freud'da 'bastırılmış hafıza' olarak karşılık bulur: gelecekte korkunç bir olayın olmasını bekleyen nevrotik birey, aslında ve çok sıklıkla, bastırılmış bir hatıranın (ki bu hatıra bilinç seviyesine çıkmaya çalışmakta fakat başaramamaktadır) etkisi altındadır; bu hatıra gerçekleştiği anda korkunç bir olay olarak algılanmış bir olaya aittir (Hernandez, 1998: 137).

Winnicott, travmadaki bu ikilemin çözümünü "acının geçmiş zamana ait olabilmesi için, egonun bu tecrübeyi öncelikle kendi şu anki zamanına ve sonra da şimdiki kontrolü altına alabilmesi" olarak tanımlamaktadır (Winnicott, 1965: 91). Yani amaç, tecrübeye, gerçekleşebilmesi için fırsat vermektir; böylece söz konusu tecrübe, ait olduğu geçmiş zamanda kendini konumlandırabilecektir. Travmatik olay geçmişe ait bir olgu olmasına rağmen, tecrübe edilmediği sürece konumlandırılamaz ve takıntılı bir şekilde gelecekte aranmaya devam edilir. Bunun sebebi olarak ise egonun travmatik tecrübeyi işlemden geçirmek konusunda yetersiz kalması gösterilebilmektedir (Hernandez, 1998: 138).

Egonun travmatik olayla başa çıkamaması durumu, Hollywood'da özellikle 11 Eylül saldırısı sonrası hız kazanmış "doğal felaket" konulu filmlerde gözlemlenmektedir. Tanımı itibariyle de, travmatik olay önceden tahmin edilemez bir yapıya sahiptir ve egonun işlevinde anlık bir kırılmaya neden olur. Yaşamakta olduğu gerçekliği zihinsel bir işleme tabi tutamayarak tecrübeye dönüştüremeyen bireyin maruz kaldığı travma, kendini Hollywood'da "kaçınılması mümkün olmayan

felaketler" başlığı altında incelenebilecek bir dizi filmde gözlemlenebilmektedir. *Yarından Sonra* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), *2012* (Roland Emmerich, 2009), *Kehanet* (*Knowing*, Alex Proyas, 2009), *Poseidon'dan Kaçış* (*Poseidon*, Wolfgang Petersen, 2006), *Canavar* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008), *Dünyalar Savaşı* (*War of Worlds*, Steven Spielberg, 2005), *Gün Işığı* (*Sunshine*, Danny Boyle, 2007), *28 Gün Sonra* (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002) gibi popüler Hollywood yapımları, travmanın psikanaliz çerçevesinden bakılarak kurgulandığı alanlara örnektir. Bu felaket senaryolarının, 11 Eylül saldırısıyla paralel bir psikolojik durum oluşturmakta olduğu gözlemlenebilmektedir. Beklenmeyen, durdurulamayan, hatta olay anında algılanamayan bu saldırı, Amerikan toplumunda bir kırılmayı beraberinde getirmiş ve geleceğe yansıtılmış, sebebi ve makul bir açıklaması olmayan doğal felaket senaryoları yoluyla, korku olarak sinemaya yansımıştır.

Dünyanın kehanetlerde öngörüldüğü gibi çöküşü, doğal felaketlerle milyonların ölümü, yeryüzüne çarpan göktaşları, uzaylıların gelerek herkesi kaçırması, insanları zombileştiren bir mikrobun yayılması ve bunlar gibi ani ve engellenemez, toplu bir yok oluşa neden olabilecek olayları konu alan filmlerle ilgili, travma teorisi üzerinden yapılacak bir açıklama, bu filmleri üreten toplumlarla ilgili de bir yorum getirmektedir. Bu çalışmada, II. Dünya Savaşı ile başlayıp, 11 Eylül saldırılarıyla sonlanan bir dönemde, A.B.D. toplumunu travmatize edici temel olaylar incelenerek, Hollywood filmlerinde felaket ve yıkım temalarının dikkat çekiciliği, Winnicott'un bahsettiği üzere, travmatize edici bu olayların aslında yaşanıp bitmediğine, halen yaşanmakta olduklarına dair bir işaret olarak gözlemlenebilmektedir. "Travmatik olayın travmatize edici sonrası" olarak

tanımlanan süreçler, tecrübe edilmekte olan travmanın esas yerini de geçmişten alarak, günümüzdeki tekrarına yerleştirmektedir. Geçmişten geleceğe yönlendirilen bu odak değişimi, “travmatik olay tarafından ortaya çıkarılan ani aksamanın ters bir kopyası”dır (Hernandez, 1998: 140).

1.2.2. Politik Bakışla Travma

Travmanın politik bir perspektifle işlenmeye başlanması üzerine ortaya atılan görüşler arasında, travma temsiliyle ilgili olarak büyük bir çeşitlilik dikkati çekmektedir. Travmanın politik bir bakışla sinema ve edebiyatta işlenmesi başlı başına problemli bir mesele olarak görülmektedir. Travmanın suistimal edilebilir bir hale geldiği, son derece kişisel bir alan olarak travmanın sinemada temsil ediliyor olmasının, travma kurbanlarına daha çok zarar vermek anlamına geleceğine dikkat çeken bir grubun yanında, şiddet olaylarının getirdiği travmanın politik olarak işlenmesinin toplumu uyarıcı ve harekete geçirici olacağını savunan çalışmalar da mevcuttur (Hesford, 1999: 214).

Travma kurbanlarının suistimal ediliyor olduğu fikrinin en çok ortaya konduğu alanlardan biri savaş sırasında yaşanan tecavüzlerin oluşturduğu travma olarak ortaya çıkmaktadır. Tecavüz travması olarak kendine ait bir kategoride incelenen bu olgu, mağdurlarının çoğu kadınlardan oluşan ve post-travmatik sendromları arasında kâbuslar, uyku yitimi, cinsel ilişki korkusu, karşı cinsten kaçınma ve tenha kamusal alanlardan korkma gibi pek çok rahatsızlığın görüldüğü bir alandır (Hesford, 1999: 192). Tecavüz travmasının temsil edilebilirliği ve bu temsilin ne tür bir amaca hizmet edileceği bir taraftan sorgulanırken, Patricia Yaeger, kuramcıların dahi başkalarının acısı üzerinde teori üretirken, bu travmaları

“tükettiklerini” ve “kendisine ait bir ekonomisi olan elit bir kültürün içinden bakarak, travmatik meselelere karşı takıntılı bir ilgi beslediklerini” savunmaktadır (Yaeger, 1997: 228).

Diğer taraftan, fiziksel acı ve travmanın anlatılabilir kılınmasının, travma kurbanı için “zarar verenin pençesinden sıyrılma ve politik şiddetin ortasında öznenin kaybolan sosyal boyutunu yeniden kurma” gibi bir anlama geleceği de tartışılmaktadır (Culbertson, 1995: 179; Hesford, 1999: 195). Bütün bu argümanlar ışığında, travma temsilinin son derece hassas bir konu olduğu gözlemlenebilmektedir: ortadaki problem, temsilde roller değişse, intikam senaryoları geliştirilse dahi, ortaya çıkan anlatımın yine “tecavüz edilmiş” ya da “tecavüz edilebilir” kadına dayanması, yani kadın vücudundaki travmanın sadece öykünün sonundan başına geliyor olmasıdır (Marcus, 1992: 392). Bu sebeple tecavüz karşıtı bir politika güden anlatımların bile, tecavüzün sistematiği ve dili nedeniyle, kadın direnişine aykırı düştüğü öne sürülebilmektedir. Travmatize edilmiş olan bireyin “mağdur söylemi” adı verilebilecek tecrübelerinin ilk ağızdan aktarılmasının gerçekleri teyit edici bir özelliğe sahip olduğu ve şiddete karşı siyasal bir eylem olarak görülmesi gerektiği, eski feminist literatürde karşılaşılan bir argüman olarak rafa kaldırılmıştır (Hesford, 1999: 195). Travmanın politik bir bakışla işlenişinin, travmanın aktarıldığı kişide eleştirel bir tanıklık değil, pasif bir empati, ya da bir çeşit yargılama oluşturduğu görüşü, kadının mağdur bir cinsiyet olarak temsil edilmesini yadırganır bir hale getirmiştir (Hesford, 1999: 196).

Wendy Hesford, Margie Strosser’ın otobiyografik ve belgesel filmi *Rape Stories* (1989) üzerine yazdığı makalesinde, insan eliyle başka insanlar üzerinde

yaratılan siyasi travmaların, travmatize edici olaydan sorumlu kişiler açısından bir çeşit "borcunu tahsil etme, geri ödeme, makul bir intikam ya da adaletin yeniden tesisi" olarak görüldüğünden bahseder (1999: 198). Tecavüzün cinsel bir anlam taşımaktan çok, güçlü ve cinsel bir ajan olarak erkeğin, kendini baskılayan ve susturulması gereken kadına haddini bildirme çabası olarak tanımlanmakta ve "suçlu kurban" söyleminin sıklıkla kullanıldığı bir alan olarak gösterilmektedir (Kellet, 1995: 153). Tecavüzün siyasi bir araç olarak, bir başka bireyin vücuduna yönelik bir saldırı olarak algılanması sadece tecavüz eden değil, aynı zamanda edilen için de çoğu zaman geçerli bir durum olarak öne sürülmektedir. Tecavüz anında kurbanın çoğu zaman tecavüzü algılayamadığı, çünkü hayatta kalmanın temel amaç haline geldiği ve mağdurun zihninde kalan bilinçli tek fikrin hayatta kalma güdüsü olduğu tartışılmaktadır (Culbertson, 1995: 173).

Tecavüz travmasına yöneltilen feminist-politik bir başka bakış ise Shekhar Kapur'un ünlü filmi *Bandit Queen* 'de (1994) gözlemlenmektedir. Hesford'un makalesinde tecavüzün siyasi bir araç oluşuna başka bir örnek olarak yer verilmiş olan film, Hindistan'ın efsanevi kadınlarından biri olarak görülen Phoolan Devi'nin hayatını anlatır (Hesford, 1999: 211). Devi film boyunca defalarca tecavüze uğrar; siyasi bir figür olan Devi alt sınıfa ait bir kadındır ve hem cinsiyet hem de kast hiyerarşisine tehdit olarak algılanır. Filmde Devi'nin uğradığı tecavüzler travmatik olaylar olarak temsil edilir, fakat filmin bu temsiller aracılığıyla kolonyal bir fanteziye de cevap verdiği düşünülmüştür (Fernandes, 1999: 18). Üçüncü Dünya, şiddetin sınırının olmadığı ve bu şiddetin emperyalist bir perspektifle doğallaştırıldığı ve özselleştirildiği; Devi'nin travmatik hikâyesinin ise, pek çok siyasi anlam çıkarmaya uygun bir şekilde temsil edildiği fikri öne sürülen eleştirilerden

bazılarıdır. Benzer şekilde politik bir saldırı ya da bir suç olarak tecavüzün işlendiği filmlere *Cesur Yürek* (*Brave Heart,* Mel Gibson, 1995), *Müfreze* (*Platoon,* Oliver Stone, 1986), *Soğuk Dağ* (*Cold Mountain,* Anthony Minghella, 2003), *Jan Dark* (*The Messenger: The Story of Joan of Arc,* Luc Besson, 1991), *Goya'nın Hayaletleri* (*Goya's Ghosts*, Milos Forman, 2006) örnek gösterilebilir.

Savaş, kolonyalizm ve kölelik, travmanın siyasi bir perspektifle işlendiği eserlerde sıkça karşılaşılan temalardır. Özellikle Vietnam Savaşı sonrası, savaş suçları, savaş travması, yetimlik, sürgün, işsizlik gibi travmatik konular, siyasal bir bakış açısıyla sinemada işlenmiştir. Judith Herman, yapılacak hiçbir şeyin olmadığı, bireyin tamamen dışarıdan gelen bir tehlike karşısında çaresiz kaldığı bu tür durumlarda, travmatik reaksiyonların ortaya çıktığını belirtmiş, "ne savaş ne de kaçışın mümkün olmadığı zamanlarda, bireydeki savunma mekanizmasının alt edildiği"ni ve "tehlikeye karşı normal şartlar altında verilen tepkilerin, gerçek tehlike bittikten sonra da dönüşerek ve abartılarak korundukları"nı öne sürmüştür (Herman, 1997: 34). Siyasi nedenlerle ortaya çıkmış travmaların temsilindeki problem ise, ortadaki suçun, sadece mağdurların zihninde kayıtlı olmasıdır. Suçu ortaya çıkarabilmek, mağduru ya da tanığı suistimal etmek anlamına gelecektir. Herman'a göre, travmatik olaylar sonucu güçsüzlük, çaresizlik ve büyük bir korku içinde kilitlenmiş olan bireyi yeniden travmatize etmek, bu tür temsillerle ilgili ortaya atılan sıkıntılardandır (Herman, 1997: 33).

Bireylerin ya da toplumların can güvenliklerini tehlikeye atan savaş ya da terörizm gibi travmatik durumlarda, önce şok, sonra travmatik sendromlarla karşılık veren mağdurun normal şartlar altında sorgulamadan uyguladığı, temel birtakım

prensipleri kuşkuyla karşılamaya başlaması ortaya çıkan bir başka olgudur (Janoff-Bulman, 1998: 100). Bu temel prensipler arasında, bireyin genel olarak güvende olduğu, başka insanlarla arasında empatik bir bağlantının varlığına inandığı, kendisini değerli gördüğü ve sosyal olarak benimsenmiş kurallar sayesinde ilişkilerin düzenlendiğini düşündüğü, ortaya çıkabilecek sonuçların önceden tahmin edilebildiği anlamlı bir dünyada yaşadığı gibi varsayımları sıralayan Ronnie Janoff-Bulman, travmatize edici olayın aniden ortaya çıkışıyla bu prensiplerin sarsıldıklarını ve sınanmaya açık hale geldiklerini öne sürer. Özellikle "insanın güçsüzlüğü, yara alabilirliği, ölümlülüğü ve hayatın adaletsizliği" gibi hislere kapılan travma mağdurunun, çekirdek bir inanç ve değer setine yeniden kavuşmasının, sosyal ve politik bir dünyada hayatta kalmak için gerekli olduğu ifade edilmektedir (Janoff-Bulman, 1998: 99-100).

Belirli bir siyasi ya da sosyal nedenle travmatize edilerek, dünyadaki yerini ve gücünü sorgulamaya başlayan birey teması Hollywood'da farklı perspektiflerle temsil edilmiş bir başka olgudur. Siyasi travmalar, hem efsanelerin ve sarsılan temel prensipleri yeniden ayağa kaldıracak kahramanların oluşma hikâyelerinde, hem de seri katillerin ve sosyopatların motivasyonlarını açıklamada araç olarak izleyicinin karşısına çıkarlar. *Ben Efsaneyim* (*I am Legend*, Francis Lawrence, 2007), *Tanrının Kitabı* (*The Book of Eli*, Albert Hughes & Allen Hughes, 2010), *Derin Karanlık* (*The Chronicles of Riddick: Pitch Black*, David Twohy, 2000) travmatik olaylar sonrası kahramana dönüşen sıradan karakterleri anlatırken, *Testere* (*Saw*, James Wan, 2004), *Kuzuların Sessizliği* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), *Yedi* (*Seven*, David Fincher, 1995) ve *Sapık* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) travmanın efsanevi katiller yarattığı örneklerdir.

Bunların aksine, ana karakterin gerçek ya da gerçeğe uygun bir şekilde oluşturulduğu otobiyografik ya da belgesel niteliğindeki filmlerde de kişisel ya da toplumsal travmalara politik bir bakış yöneltmek mümkündür. Megan Obourn, Audre Lorde şiirlerinin çok-kültürlülük açısından eleştirisi yaptığı makalesinde, travmanın, siyasi bir sonuca varabilmek amacıyla bir araç olarak kullanılmasına değinmiş ve Lorde'un bir çeşit travma estetiğine sahip olduğundan bahsetmiştir (2005: 220). Lorde şiirlerinin (tıpkı Maya Angelou gibi) dönüştürü gücünü bu travma estetiğine bağlayan Obourn, okuyucunun bu sayede egemen liberal çok-kültürlülük söyleminin ve bu söylemin yarattığı kimlik ve özne temsillerindeki kısıtlamaları ifşa edebildiğini iddia eder (2005: 220). Travma temsilinin sadece okuyucu/dinleyici için değil, şairin kendisi için de bir araç olduğunu belirten Obourn, otobiyografik ve kurgusal öyküler sayesinde, travmanın da üzerinden gelmenin mümkün olabileceğini ortaya atar (2005: 222). Ruth Leys, benzer şekilde, travma mağdurunun anlattığı hikayeyi, travmatik hafızanın göstergesi olan bilinç ya da temsildeki boşluğu "performans, yeniden canlandırma ve yeniden tecrübe etme" yoluyla dolduran olayların edebi bir kaydı olarak düşünmektedir (2000: 266).

Travmanın temsil edilebilirliği ile ilgili olarak bir başka problem, travmaya maruz kalan kişinin "sessiz" bir korku tecrübe ettiğidir (Caruth, 1995: 172). Korkunun sessiz oluşu, dilsel bir seviyede örgütlenememiş olmasından kaynaklanır; "travmatik anıyı sözcük ve sembollerle ifade etmedeki başarısızlık, bu ifadenin simgesel bir seviyeye devredilmesine neden olur: kâbuslar, ya da geriye dönük ani anımsamalar gibi" (Caruth, 1995: 172). Obourn, travmatik anıların, öyküsel hafızanın aksine, tecrübeye anlam verecek bilişsel yapıdan mahrum olduklarını öne sürer (2005: 222). Korku verici tecrübelerin, zihindeki anlamlandırma şablonlarına

bazen uyum sağlamadıkları ve farklı bir şekilde hafızada saklandıkları, dilsel bir karşılığa ise çoğu zaman sahip olmadıkları yine Obourn'ün travma temsiliyle ilgili ortaya koyduğu bir ikilemdir.

Judith Herman, travmatik hafızanın aslında sessiz olmadığını, ama farklı bir dili olduğunu öne sürer. "Büyük felaketlerden sonra hayatta kalanlar çoğunlukla hikayelerini son derece duygusal, çelişkili ve parçalanmış bir halde anlatırlar" diyen Herman, travmatik bir olaya ait hikayenin sözcük seviyesinde bir öykülemeye tabi tutulamadığını, daha çok bir semptom olarak ortaya çıktığını ifade etmektedir (1997: 1). Burada Herman'ın ifade etmek istediği durum, olayın ifade edilişi sözcüklerle yapılsa dahi, anlatımın hikayeyi dinleyici için makul hale getirecek bir örgütlenme ve yapıya sahip olmadığıdır. Bu durum travmanın özellikle siyasi bir perspektifle temsil edildiği durumlarda, anlatıcı tecrübesine ne kadar sadık kalsa da, ortaya konan temsilin inandırıcılığı ya da tarafsızlığının şüphe uyandırıcı bir hal almasına neden olmaktadır. Bu tür belgesel ya da biyografik Hollywood yapımları arasında *Schindler'in Listesi* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993), *Uçus 93* (*United 93,* Paul Greengrass, 2006), *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004) sayılabilir.

1.3. Travma ve Hollywood

"1895 iki hayırlı doğuma sahne olmuştur: biri sinemanın doğuşuna işaret eden Lumiere kardeşlerin film projektörü, diğeri yeni psikoanaliz biliminin gelişini müjdeleyen histeri çalışmaları" der Glen Gabbard; yirminci yüzyıl boyunca bu iki yeni disiplinin birbirlerinden ayrılmaz biçimde bağlı kalacaklarını da ekler bu tanıma (1997: 429). Daha 1900 başlarında, filmin, dış dünyayı, kişinin ruhsal tecrübesinin içinde tercüme ettiği iddia edilecek, daha sonraları ise Hollywood yapımcılarının

toplumun farkında dahi olmadığı arzularına ve korkularına uzanabilen, kültür antropologları olduğu söylenecektir (Huppert, 2009: 140). Sinema, ilk zamanlarından bu yana, insanın ve toplumun tecrübesini algılayıp, ona bu tecrübeyi geri yansıtan ya da tecrübesine karşılık veren bir buluş olmuştur. Rodrigues Mateos kültürel bir ürün olarak sinemanın, içinden geldiği toplumun özelliklerini ve zaman içinde geçirdiği değişimi yansıttığını belirterek, bu özelliklerin filmin tasarımına estetik, tematik ya da psikolojik seviyede sızabildiğinde, yansımanın bilinçsiz bir şekilde gerçekleşeceğini iddia eder (2009: 35). Bu çalışmada, sinemanın, toplumun travmatik tecrübelerini deşifre etmeye yarayan bir araç olabileceği; sinemada gözlemlenen travma göstergelerinin ise, filmin içinden çıktığı topluma ait bir kırılmayla ilgili ipuçları verebileceği üzerinde durulmaktadır. Bu bölümde, A.B.D. tarihi zaman içinde takip edilerek, tecrübe edilen travmatik anların, Hollywood sinemasına ne kadar ve ne şekillerde yansıdığı tartışılmıştır.

1.3.1. Pearl Harbor ve Amerikan Rüyası

Tarihçi Eric F. Goldman, A.B.D.'nin II. Dünya Savaşı sonrası içine girdiği travmatik tecrübeyi anlatırken 1950'lerden şöyle bahseder: "Sadece on yıldı, iki elin parmağı ile sayabileceğiniz on yıl; ama Amerikan tarihinde başka hiçbir dönem o on yılın etkisinin yanına bile yaklaşabildi mi, sorarım size?"(Goldman, 1956: 5). Goldman'ın, 1950lerin A.B.D.'yi tarif ederken kullandığı benzetme atlıkarıncadır: II. Dünya Savaşı'nın bitmesiyle başlayan dönemi "hem korkutucu, hem cesaret verici" olarak adlandırır. 1950'leri "Franklin Roosevelt'in öldüğü o sıkıcı Perşembe, atom bombasının ilk kahredici düşüşü, satın alamadığınız et ve kiralayamadığınız apartman dairesi, yüksek fiyatlar ve arkasından gelen ekonomik patlama, sayısı

giderek artan bebek doğumları, Harry Truman'ın Kore'ye girme kararı, klorofilli diş macunu ve bunlar gibi binlerce başka anı..” olarak özetler Goldman.

Goldman'ın atlıkarınca benzetmesi, romantik bir Amerika hayaliyle uyum içindedir. A.B.D. II. Dünya Savaşı'nda bir “rüya” için savaşmıştır, fakat verdiği o savaş rüyanın kendisini değiştirecek olan güce dönüşmüştür. Savaşın uyandırdığı kâbus imgelerinin, bu romantik rüyayı mahvettiğini savunan Jackie Byars, 1959 yılında yapılan bir araştırmaya göre, her üç Amerikalıdan ikisi nükleer savaş ihtimalinin en büyük milli sorun olduğuna inandığından bahseder (Byars, 1991: 56). II. Dünya Savaşı, kim olduğunu tayin etmeye çalışan bir halkın, kendine en güvendiği anda inanmış olduğu her şeyin bir anda yok olabileceği kaygısına düşmesine sebep olmuştur. Güvenlik kaygısı, kendi topraklarında hiç savaş görmemiş olan bir halk için yabancı bir histir. Pearl Harbor saldırısı, gerçekleştiği yıllar içinde tarif edilememiş, algılanamamış bir saldırıdır. 7 Aralık 1941 sabahı, A.B.D. donanması Japon hava güçlerinin sürpriz saldırısıyla tarihinin en büyük kaybını yaşamıştır, fakat Amerikan halkının başlarına gelenin ne olduğunu algılaması için aradan yaklaşık otuz sene geçmesi gerekmiştir.

1941 Pearl Harbor saldırısıyla II. Dünya Savaşı'nın önemli aktörlerinden biri haline gelen A.B.D.'nin savaşa koyduğu geç bir nokta Japonya'ya atılan atom bombaları olmuştur. Savaşa girmiş olduklarını ancak Amerikan askerleri geri döndüklerinde ya da dönmediklerinde anlayacak olan Amerikan halkı, Ağustos 1945'te Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan iki atom bombasıyla, tahayyül ettikleri dünyanın saniyeler içinde yok olarak duman, toz ve küle dönüşebileceğini görmüştür. Nükleer silahlar, dünya tarihinde ilk ve son kez aktif olarak kullanılmış,

mağduru olarak hem Japon hem de A.B.D. halkını geride bırakmıştır. Amerikan evlerine daha yeni yeni girmekte olan televizyon ekranından yansıyan dev bir mantar bulutu olarak hatırlanacak olan atom bombaları, Amerikan halkının ilk gerçek travmatik anının da tek bir objeye indirgenmiş hali olacaktır.

Cathy Caruth'un travma teorisi, beklenmeyen, şoke edici bir tecrübenin, daha önceki bir referans çerçevesi olmadan beyinde işlenemediği tezine dayanır. Caruth'un bu teorisi, II. Dünya Savaşı'nın Amerikan halkının ruhunda bir "yara" olarak niçin işlenemediğine dair güçlü bir algılama aracı sunar (Caruth, 1995: 8). Amerikan ruhunda savaş sonrası ne olduğu anlaşılmayan bir iz kalmıştır. Suçluluk, pişmanlık, üzüntü, sevinç ya da tatmin gibi hiçbir tam karşılığı olmayan bir duygu yumağının onlarca sene Amerikalıların üzerinde sallanıp durduğundan bahseder Walter Davis (2003: 127-132). 1950'ler başladığında Amerikan halkı nedenini anlayamadığı bir sonuçla baş başa kalmıştır: kaygı.

1950'ler A.B.D. için tarihsel olarak nasıl inişli çıkışlıysa, duygusal olarak da o kadar düzensizdir. O tarihten yaklaşık üç yüz yıl önce kendisine *Bağımsızlık Bildirisi* ile verilen "hayatı, özgürlüğü ve mutluluğu arama hakkının" sandığı kadar geri alınamaz olamayabileceğini fark eden Amerikan halkının, kendisini kaygı ve korku içinde bulmasının pek çok sebebi vardır. Byars bu sebepler arasında kişisel ve milli bir güvenlik kaygısını, yeni bilimsel gelişmelerden duyulan korkuyu ve artan "komünizm geliyor" paranoyasını sayar. Bu tür bir güvensizliğin içine düşmüş, kendini düşmanlar tarafından sarılmış hisseden Amerikalının gösterdiği ilk doğal tepkinin de, kendi değerlerine dönmek ve bu değerleri haklı çıkarmak çabası olacağını savunur (Byars, 1991: 55). Byars'ın bu fikrinin altyapısını hazırlayan

tarihçi Elaine Tyler May, II. Dünya Savaşı'nın, "Amerikan halkının kişisel ve siyasi hayatlarını yönlendirecek, diğer her şeyi aşan bir prensiple" sonuçlandığını iddia eder: muhafaza etme (May, 1988: 23).

Travmanın bir anlam kaybı ve ne yapacağını bilememe hali olduğu düşünüldüğünde, A.B.D. halkının kendisini yeniden tanımlamak için sarılacağı değer kümesinin en yakın ve en tanıdık olan aile geleneği olması şaşırtıcı değildir. Savaşın zarar verdiği şeylerin en başında Amerikan ailesi gelmektedir. Savaşla birlikte aileler parçalanmıştır. Savaş sonrası, belki de savaş sırasında var olandan daha büyük bir nükleer tehdit ortaya çıkmış, ailenin korunmasına duyulan ihtiyaç artmıştır. May, soğuk savaş ideolojisi ile savaş sonrasında aile hayatına verilen önemdeki yükselişin birbirine bağlı olduğunu savunmaktadır (May, 1988: 13). Aile merkezli bir kültür, Amerika'nın "başka bir ekonomik depresyon olasılığına karşı duyduğu korku, atom enerjisinin keşfinin yarattığı güvensizlik ve komünizm tehdidine karşı son siperi" olmuştur (Byars, 1991: 56).

A.B.D. halkının yeniden güven tesis etme çabası içinde geri dönerek aile geleneğine sarılması, "her şey gayet normal" hissinin ülke çapında sağlanabilmesi için gösterilen çabanın kapsamı ancak 1960'larda McCarthy ruhunun bozulmasıyla idrak edilebilmiştir. 1950'lerde halkın savaş travmasıyla baş etmesi için başvurulan strateji, atom bombasında A.B.D.'nin sahip olduğu sorumluluğu tamamen reddetmek, ülke içindeki savaş kayıpları için hesap sormaya cüret edebilecek her türlü sesi bastırmak, duyulan her kuşkuyu vatana ihanet olarak adlandırmak olmuştur. 1950'lerde A.B.D.'nin nasıl bir post-travmatik tecrübeden geçtiğini görebilmek, radikal her görüşün komünizm olarak adlandırıldığı, sonradan

McCarthycilik olarak adlandırılacak, sistemi muhafaza etme üzerine kurulu, insanları yeterli kanıta ihtiyaç olmadan, ihanet ve döneklikle suçlamayı mümkün kılan prensip yüzünden zorlaşmaktadır. Senatör Joseph Raymond McCarthy gibi, *Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi* (House Un-American Activities Committee - HUAC), adının da açıkça tarif ettiği üzere, ülke içinde tehdit olarak gördüğü her türlü davranışı vatana ihanet olarak yargılamış, gazete ve televizyon yayınlarının içeriğini denetlemiş, Hollywood içinde de ülke çıkarlarına zarar verenleri belirlediği bir kara liste çıkarmıştır. Bu güçlü elin ülke üzerinden tam anlamıyla kalkması için 1970'leri beklemek gerekecektir.

II. Dünya Savaşı travmasının A.B.D. tarihinde nasıl bir kırılmaya yol açtığını Hollywood sineması üzerinden görebilmek için, 1950'lerin sunduğu en geniş ve bol ürünlü evren melodramlardır. Film endüstrisinin, güçlü bir merkeze sahip, üreten-dağıtan ve yayınlayan stüdyo sistemi tarafından egemenlik altında tutulduğu 1950'lerde, senede 400-700 arası film üretilmekteydi (Byars, 1991: 56). Bu filmlerin çoğu, dönemin kaygılarını bol gözyaşı, histeri, arzu ve mutlu sonlarla sunan melodramlardı. Bir kısmı yeniden çekim, diğer bir bölümü roman uyarlamaları olan bu melodramlar, alkol ve uyuşturucu madde bağımlılığı, aile içi rollerin tesisi, kadının sosyal hayattaki değişen rolü, asi gençler gibi toplumsal dikkat noktalarını da ele alıp, yaygın problemlere tekil örnekler üzerinden çözümler sunuyorlardı. Her çalışan, emek veren Amerikalının zenginlik ve refaha erebileceğini vadeden Amerikan Rüyası'nın gerçekleştirilebilir bir amaç olduğu, özellikle televizyonların yayılmasıyla artan reklamlardan taşan bir mesaj haline geliyordu. Erkeklerini savaşa feda etmiş Amerikan halkında, kadınların "kriz ekonomisi" nedeniyle iş gücünün ve

savaşın parçası haline gelmesi, orta sınıfı genişletiyor; Amerikan tarzı yaşam fikri, tüketimi teşvikle güçlendiriyordu (Byars, 1991: 58).

Savaş, A.B.D.'nin sosyal ve siyasi kurumlarının korunması için verilmişti ve aile toplumun en temel sosyal kurumuydu (Byars, 1991: 59). Bu durum Hollywood'un hedef kitlesinin de aileye dönmesine sebep olmuştur. "Erkek hedefli" Westernleri, 1950'lerde haksız bir şekilde "kadın filmi" olarak adlandırılan melodramlar kenara itmeye başlamışlardır. Hollywood sineması, hem statükoyu, hem de toplumu korumaya yönelik bir refleksle, hayatları savaş yüzünden heba olan Amerikan toplumunu, çocuk sahibi olmak, gençlik, eğitim, güzel ahlak ve kilise gibi temalara yoğunlaşarak, yara sarıcı bazı önlem ve bağlılıklara doğru teşvik etmiştir. Savaşla dağılmış toplum, dönemin neredeyse didaktik sayılabilecek Hollywood filmleriyle kucaklanmış ve avutulmak istenmiştir. Nitekim savaş sonrası doğan çocuk sayısı ve kilise üyelikleri sonradan "patlama" olarak adlandırılabilecek miktarda artış göstermiştir.

Michael Ryan ve Douglas Kellner, 1950'ler sinemasının egemen ideolojisini, muhafazakar "ya da en iyi ihtimalle halinden hoşnut" olarak tanımlar (1990: 20). Hollywood sineması, aralarında bir fikir birliği varmışçasına tek sesli, aile, evlilik ve ahlak temalı, karşı karşıya olunan travmayı görmezden gelen filmler üretmiştir. Bu durum, ilerleyen yıllarda, özellikle 11 Eylül 2001 New York saldırısı sonrasında, A.B.D. halkının II. Dünya Savaşı'nın geç kalmış travmasına henüz yeni maruz kaldığı fikrine kaynaklık edecektir. Fikrin savunucuları için bu geç idrake neden şey, atom bombalarıyla ilgili bir suçluluk hissinin, onlarca yıl ertelenmiş olmasıdır. (Davis, 2003: 127-132).

1950'lerin kadın-merkezli aile melodramlarının en çok kar getiren dört filminden üçünü Universal Stüdyoları üretmiştir: *Zehirli Hayat* (*Imitation of Life,* Douglas Sirk, 1959), *Mukaddes Azap* (*Magnificient Obsession,* Douglas Sirk, 1954) ve *All That Heaven Allows* (Douglas Sirk, 1955) (Dowdy, 1975: 183). Bu filmlerin, savaş sonrası A.B.D. tarihinde sayıları erkekleri ilk kez geçen ve iş gücünün artık aktif bir parçası haline gelen kadınları hedef alan aşk konulu filmler olmaları şaşırtıcı değildir. Bu tür duygusal filmlerin yanı sıra, 1950'ler toplumsal sorunları konu alan ve bu sorunlara ahlaki çözümler öneren filmler de üretmiştir. *Çöl Aslanı* (*The Searchers*, John Ford, 1956), *Altın Kollu Adam* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger, 1955) ve *Asi Gençlik* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), tür olarak daha çok Westernleri andıran, dağılan ailenin tekrar kavuşması, uyuşturucu bağımlılığı ve alkolizmle savaş, gençliğin sıkıntıları, ölümle başa çıkma gibi konulara değinen, fakat çözümü yine muhafazakârlıkta bulan popüler filmlerdendir. *Come Back, Little Sheeba* (Daniel Mann, 1952), *Taşra Kızı* (*Country Girl*, George Seaton, 1954), *Rıhtımlar Üstünde* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954), *Peyton Place* (Mark Robson, 1957) alkolizm, yoz sendikalar ve tecavüz gibi konuları işleyenler arasında en çok ün kazananlarıdır.

Toplumsal sorunları konu edinen filmlerinin sayıca az, etkice yetersiz ve inandırıcılıktan uzak olmalarının temel sebebi olarak *Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi* (HUAC) ve McCarthy'nin 1940 sonları ve 1950 başlarında adı "Cadı Avı" olarak da geçen denetim mekanizmasını gösteren Byars, bu filmlerin sorunları belirlemede başarılı olduklarını; fakat statükoyu sarsamadıklarını savunur (Byars, 1991: 81). 1950 filmlerinin travma çalışmaları açısından da incelendiğinde, yönetmeliklerle zorlanarak çekilmiş filmler, değiştirilmiş sonlar, esas konusu

homoseksüellik iken anti-semitizm olmak zorunda bırakılan, sorunsal boşluğu normalden sapma ifade eden her şeyle doldurabilen, çünkü önerdiği çözüm zaten hiç değişmeyecek olan yapay bir sinema göze çarpmaktadır. Robin Wood, bu filmlerde, baş edilmesi neredeyse imkânsız gibi gösterilen bir "öteki" sorununa dönemin mizacına uygun bir cevap vermenin, o dönemde üretilen filmlerin esas derdi olduğunu belirtir (Wood, 1989: 131-135).

Dönemin Alfred Hitchcock filmleri, içerikleri ve getirdikleri yeni bakış açısı nedeniyle 1950'lerin ana akım filmlerinden ayrılsa da, yönetmen, heteroseksüel romantizmi merkeze alan, çekirdek aileyi dışarıdan gelen tehdide karşı korumayı amaçlayan filmlere iki önemli örnek kazandırmıştır: *Lekeli Adam* (*The Wrong Man,* 1956) ve *Çok Şey Bilen Adam* (*The Man Who Knew Too Much,* 1956). Byars, 1950'ler boyunca gerilim türünde 12 film yönetmiş olan Hitchcock'un filmlerinde, döneme egemen olan romantik atmosferin korunduğunu ve melodramatik unsurlardan Hitchcock'un da kaçamadığını öne sürer (Byars, 1991: 95). Bununla beraber, Alfred Hithcock filmleri, bir tür olarak gerilim filmlerini değiştiren, dönemin iyi ahlak ve mutlu son yaptırımlarına karşı çıkan bir bakış açısına da sahiptir. Hitchcock filmlerinde, kahramana ait olması gereken karizma, kötü adam ya da kadına geçmiştir.

II. Dünya Savaşı'nın son hamlesi olan atom bombalarının Japonya'ya düşüşü, A.B.D.'nin mağdur girdiği savaştan, mütecaviz olarak çıkmasına neden olmuştur. A.B.D. halkı, her ne kadar ortaya çıkan katliamın yaratacağı suçluluk duygusu ertelense de, yüz binlerce insanı öldürmenin ne kadar kolay olduğu, katliamların bazen mubah hatta kaçınılmaz olduğu fikriyle yüzleşmiştir. Adaleti tesis eden iyi

adam ve erdemli kadınla özdeşleşmeye meyilli, kötü insanların cezalandırıldığı film sonlarının alkışlanarak gözyaşları içinde kutlandığı bir geleneğe sahip Hollywood sineması, Hitchcock'un katil karizmasıyla, 1930'larda yönettiği yanlış adam-yanlış kadın[2] filmleri ile tanışmıştır aslında. 1940 ve 50'lerde, Hitchcock içine girmeye başladığı katilin dünyasını genişletir; "kötülük" ya da Hitchcock filmlerindeki haliyle "öldürme eğilimi", artık doğuştan herhangi bir kişide bulunan, toplumun diğer bireylerine yönelmiş bir tehdit değil; kimsenin üzerine toz kondurmayacağı, kadınlara karşı nazik, hayvansever yan komşuya ait bir meyil haline gelmiştir. Hitchcock'u farklı yapan, Hollywood'un klasik kötü karakterlerinin, aslında "kötü insanlar" olmamasıdır.

Richard Allen, Hitchcock gerilimin farklılığını anlattığı makalesinde, Barthes ve Truffaut'nun ağzından gerilimi yaratan şeyi "çözümlenmesi geciktirilen ya da ağırdan alınan öyküsel akıbetin doğasını bilememiz, bu akıbetin askıda kalışı" olarak tanımlar (Allen, 2003: 163). "Gerilimlerde, siyah-beyaz kadar kesin hatlarla belirlenmiş ahlaki yönergeler, genellikle cinayeti içeren kriminal bir aktivite üzerinden, iyi ve kötüleri birbirinden ayırarak kendilerini onaylarlar" diyen Allen, gerilimi yaratan unsurun, seyirciye "peki şimdi ne olacak?" sorusunu sorduran heyecanlı belirsizlik olduğunu belirtir. Noel Carroll, klasik gerilimde bu sorunun, öyküsel akıbetin muhtemel iki zıt sonucu arasındaki çatışmanın dramatize edilmesiyle oluştuğunu belirtir: biri pek olası görünmeyen, ama ahlaki olarak arzu edilebilecek sonuç; diğeri olası görünen, fakat ahlaki olarak arzu edilemeyecek sonuç (Carroll, 1984: 112).

---

[2] Bu filmlerdeki genel konu, masum bir insanın, suçlu başka bir kişi ile bir şekilde karıştırılarak başının derde girmesi ve film boyunca bu karışıklığın düzeltilmeye çalışılmasıdır. Bu süreçte seyirci, dünyanın kötüler için nasıl döndüğüne tanık olur.

Hitchcock filmlerinin bu tür bir formülasyonu bozan yönü, seyirciyi kötü eylemi işleyene sempati duymaya davet ederek, ahlaki olan (katilin yakalanması, cinayetin ortaya çıkması, sevgililerin kavuşması gibi) sonucu arzulamasını engellemesidir. *Trendeki Yabancı* (*Strangers on a Train,* Alfred Hitchcock, 1951) ve *Ölüm Kararı* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) örneklerinde, yönetmen kötü adamları kibar, zeki, çekici, entelektüel insanlar olarak gösterirken, filmin sözde kahramanını sıkıcı, düz, züppe ve güçsüz kılar; yönetmenin bu tavrı ise söz konusu etkinin oluşmasına temel neden olarak gösterilir (Allen, 2003: 167). Hithcock filmlerinin "kötüleri", yaptıkları hareketlerden pişmanlık duymayan, güçlü, kararlı, histerik tepkilere dirençli, çoğu kez saf biçimde kötü-ki bu durum, filmlerde nedensiz bir şekilde işlenen cinayetler ile öldürdükleri kişinin cesedi üzerinde yemek yiyebilen katil figürlerinde (*Ölüm Kararı* örneğinde olduğu gibi) cisimleştirilmiştir-karakterlerdir; ancak daha önceleri resmedildiği gibi duruşu, bakışı ve konuşmasıyla saf kötülüğün beden bulmuş hali değil, aksine karizmatik tavırlarıyla çevrelerindekinin hayranlığını kazanan karakterlerdir.

Hollywood filmlerinin "iyi adamlarının" motivasyonlarını kaybetmeye başlamaları ve bu filmlerin artık kötülüğü barındıracak tek bir vücutla yetinememesi, filmlerdeki çatışmayı yaratacak olan art niyetin ortaya öylece konulması ve nedenini düşünme işinin seyirciye bırakılması gibi alternatif bir yön çizmiştir. Post-travmatik stres sendromunu henüz Vietnam'dan sonra tanıyacak olan A.B.D., II. Dünya Savaşı'nın içinden çıkan o kadar çok art niyet ve nedensiz kötülüğün, kendisini bir sabah Hawaii açıklarında içinde bulunduğu konumun ve bastığı düğmelerin neden olduğu yüz binlerce ölümün getireceği duygusal ağırlığı savaş bunalımı (shell shock) olarak nitelemiş, bunun da sancılı, akut bir nevroz getireceğini hayal etmiştir. Altmış

yıl sonra o döneme geri bakıldığında, tecrübe edilmiş olan travmanın, Hollywood'un hayal ettiği gibi bağıra bağıra değil, ısrarlı bir reddetme ve çözülme (dissociation) olarak sessizce gelmiş ve 1970lere kadar da toplumun üzerinde asılı kalmış olduğunu düşünmek mümkündür.

Ne yaptığını bilen, keskin hatlarla ahlaki sınırları belirlenmiş film kahramanlarının belli bir açıklama getirilemeden seyirci önüne sunulan, öldürmek çok doğalmışçasına suçluluk duygusundan uzak kalabilen, böyle bir hareketin getireceği hayal edilen duygusal ağırlığı hissetmeyen tavırları, o dönemde sosyopatlık olarak algılanmış; bu durumun da yine kahramanın sadece kendi doğasından kaynaklandığı fikri egemen olmuştur. Hollywood filmlerinde, öldürme eğilimli bir sosyopatinin nereden geliyor olabileceğinin sorgulandığı filmlere en çarpıcı örneklerden biri *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956) olmuştur. Babası sürekli uzaklarda bir yerde görevli bir asker olan filmin küçük kahramanı Rhoda, sebep olduğu ölümler sonucunda duygusal bir tepki göstermeyen, arkadaşını nehre itip boğduğu anlaşıldıktan sonra, iştahından dahi bir şey kaybetmeyen, bir yandan da mükemmel Amerikan ailesinin, örgülü saçlı, titiz, mükemmel kız çocuğudur. Annesi Christine, cinayetlerin birden ortaya çıkması üzerine yıkılmış, Rhoda'ya boş gözlerle bakarken, Rhoda'nın bir açıklama getirmek yerine acıktığını söylemesi, Hollywood seyircisinin bu filmdeki vicdanı ve gözleri olan Christine'in kanını dondurmuştur[3].

[3] Bu cinayet sonrası normal hayata dönüş durumuna ait çok benzer bir anlatım, ikinci bölümde analiz edilen *Tanrının Vadisinde* filminde tekrar görülecektir

Filmin uyarlandığı aynı adlı romanı yazan William March'ın[4], psikopati açısından, Penmark ailesi ve Amerika arasında bir benzerlik kurduğunu düşünen Michael Bronski, *The Bad Seed*'in döneminin ırk, köken, gen çalışmaları ve Freudyen psikoanalizi birleştirerek, kontrol edilemeyen kötülüğe yönelik bir açıklama getirmeye çalıştığını iddia eder. Bronski, görünürdeki banliyö huzurunun altında, hem Penmark ailesinin hem de Amerikan halkının büyük bir kâbus yaşadığından bahseder (2007: 2). İddiası, bu görünürdeki ideal A.B.D.'nin altında, savaş sonrasında psikopatik bir eğilimin gelişmekte olduğudur. Bronski, romancı March'ın Almanya'da tanık olduğu Nazilerin yükselişinden çok etkilendiğini, filme kaynaklık eden romanının bu etkinin izlerini taşıdığını saptamaktadır. Bu etkinin bir sonucu olarak, filmin kahramanı olan Rhoda'nın "Hitler Gençliği" adı verilen çocuklarla tekinsiz bir benzerlik taşıdığını ifade etmektedir (Bronski, 2007: 3). Bir kopuş ya da çözülüş şeklindeki ruh haline eşlik eden meraksızlık, umursamazlık ve empati yoksunluğu, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerikan toplumunun içine girdiği durumu betimlemektedir (Bronski, 2007: 1-3).

The Bad Seed, öncelikle bu ruh haline dair filmsel bir anlatıdır. Film seyircinin Rhoda'dan korkmasını sağlar; onu merhamet duygusu gelişmemiş, rastgele kötülük yapabilecek kapasitede bir psikopat[5] olarak sergiler. Rhoda

---

[4] William March (1893-1954) ölümünün ardından popülerlik kazanmış ve zamanının tanınmayan dâhisi olarak adlandırılmıştır. Sınıf, aile, cinsel ve ırk konularındaki çatışmaların işlendiği romanlarında kendisinin çocukluk travmalarının ve savaş deneyimlerinin izleri bulunmaktadır.

[5] Psikopatlık, en basite indirgenmiş haliyle, duygusal uyaranlara tepkisiz kalma, korku ve endişe gibi duygulara diğer insanlardan daha serinkanlı tepki verme, ölüm ve sevgi gibi duygusal anlam taşıyan kelimeleri bu anlamlarıyla ilişkilendirememe gibi belirtilerle tanımlanan bir bozukluk olarak tanımlanmaktadır (Copley, 2008: 1). Araştırmalar bu bozukluğun çevre/doğa ikilemine tabi olduğunu göstermektedir. Hangisinin baskın olduğunu belirlemenin anlamlı olmayacağını belirten pek çok çalışma bulunmaktadır (Britton, 2010: 1).

duygusuz ve ruhsuzdur; kendi çıkarlarının üzerinde bir güç tanımaz ve başkalarının uğradığı zarar karşısında tepki vermekten acizdir. Amerikan toplumu filmin ardından Rhoda karakterinden hareketle "Rhoda tepkisi" (Rhoda reaction) diyeceği bir terminoloji dahi icat etmiştir ve tahmin edileceği üzere bu tepkisizlik üzerine kurulu tepki, savaş sonrası Amerikan toplumunun kimliğine yerleştiği düşünülen vurdumduymazlığa yönelecektir. Pek çok kişi için ise *The Bad Seed*'i, Yahudi Soykırımı ya da Hiroshima tecrübelerinde yaşanan büyük acılardan bağımsız seyretmek mümkün olmayacaktır (Bronski, 2007: 2).

Travma çalışmaları, sosyopatlık olarak algılanan ve tekinsiz, normal dışı insan davranışı olarak görülen bu çözülmeyi, travma anında ortaya çıkan bir kopuş (*dissociation*) olarak yorumlayarak, 1950'lerle beraber Hollywood'dan da yansımaya başlayan neden-sonuç zayıflamasını okumayı sağlayabilecek alternatif bir araç sunar. Travma tecrübesinden geriye kalan ruh hali, çoklu zamana sahip bir dağılmaya maruz kalır. Çalışmasında II. Dünya Savaşı sırasında görev yapmış hemşirelerin günlüklerini analiz eden Ravenel Richardson, post-travmatik sendromun, mağdurlarını bu dünyadaki gerçeklikle mesafe almaya iten bir çeşit savunma mekanizması olduğunu belirtir. Travma mağduru birey ya da toplumlar, içlerinde bulundukları durumamesafe alır, kendilerini tamamen istila eden travmatik tecrübenin vereceği zararı, kişiliklerinin başka bölmelerinde karşılamaya ve depolamaya giderler (Richardson, 2009: 130). Travmanın vereceği zarara feda edilen bu bilinçli bölmeler, "travma alemi" olarak adlandırılan paralel bir zaman için var olurken, "gündelik hayat alemi" ile bir noktada mutlaka çakışıp, tek bir zamana geri aktarılırlar (Richardson, 2009: 131). Travma, Hollywood filmlerinde, çoğunlukla, şiddetli kabuslar, karabasanlar, gece korkuları, çığlıklarla kesilen uykular olarak

ekrana yansır; fakat travmanın bilincindeki bölmelerin, kişinin geri kalanıyla senkronize olmasına kadar geçen sürede, kişiden geriye kalanın duyarsızlaşması (*desensitized*) ve bir nevi "sosyopatlaşması" yine bir travma sendromu olarak okunmalıdır. Mağdurun almış olduğu mesafe, dışarıdan gelecek etkiyi azaltmaya yönelikken, bununla beraber ortaya çıkan sorumluluk hissi kaybı, empati yoksunluğu ve normal duygusal tepkilerin zayıflaması, umursamazlık, kayıtsızlık (*indifference*) olarak değil, travmanın bilişsel süreçte işlenememesi olarak yorumlanabilmektedir. Julia Kristeva'nın "hiçbir ideolojik ya da estetik barajın durduramayacağı bir ölüm ve delilik patlaması" patlaması olarak tarif ettiği II. Dünya Savaşı tecrübesi, savaşların ancak başı ve sonu, iyi ve kötüleri, kazanan ve kaybedenleri olan öyküsel bir anlatıma kavuştuğunda bilişsel olarak işlenebilen bir olguya dönüştüğünü göstermektedir (Richardson, 2009: 134). Hollywood'un 1950'lerden itibaren, A.B.D. toplumu açısından göstereceği işlev de bunun kanıtı olacaktır.

1.3.2. Karşıkültür, Vietnam ve Post-Travmatik Sendrom

1960'lar, yaşandığı dönemde Hollywood sahnesinde tam karşılığını bulamamakla beraber, A.B.D. tarihinin en hareketli ve deneysel zamanının yaşandığı yıllardır. Amerikan toplumunun, 1950'lerde yıldızı parlayan "Amerikan hayat tarzı" fikrine alternatifler aramasıyla başlayan karşıkültür, muhafazakâr değerlerin hepsine birden şiddetle isyan edilen, 1961'de John F. Kennedy'nin başkan seçilmesiyle cesaretlenmiş, kendi kendini büyütmüş 1950 gençliğinin, ülkede ne olup bittiğini anlamayı talep etmesi ve devlet politikalarına karşı çıkmasıyla yükselişe geçmiştir. 1960 ortalarında başlayıp sonlarına doğru zirvesine ulaşan toplumsal fikir, halkın gerçek hayat tecrübesiyle (örneğin Vietnam Savaşı), "resmi" imgelerin ve retoriğin

arasındaki uyuşmazlığın giderek daha bariz ortaya çıktığıdır; bu da daha önce gerçekçi ve aslına sadık olarak görülen bütün temsil yöntemlerinin sorgulanmasına neden olmuştur (Horwath, 2004: 12).

Uzaya çıkış, Vietnam'daki savaş gücünün arttırılışı, Martin Luther King'in Washington Yürüyüşü'ndeki unutulmaz konuşması, Küba Füze Krizi ile zirveye çıkan nükleer silah korkusu, Başkan Kennedy suikastı, 1967 Vietnam Savaşı protestosu, Richard Nixon'ın başkan seçilmesi ve Ay'a basılan ilk adım gibi, A.B.D.'nin kaderini tayin edecek olan olayların en önemlileri sadece birkaç sene içinde gerçekleşivermiştir. Özellikle Vietnam Savaşı'nın uzaması, Amerikalılık kavramını değiştirecek bir karşıkültür yaratmış, sivil haklar ve özgürlükler konusunda toplumun en ısrarcı ve saldırgan olduğu 1960'lar devrimini yaratmıştır. 1960'lı yıllarda, ana akım Hollywood da akıntıya kapılarak çatlamaya başlamıştır. 1960'lara kadar sinema, MGM, Universal, WarnerBros, Fox ve Paramount stüdyoları demekti; bu şirketler, daha 1920'lerde sesli sinemaya geçişle beraber düşük sermayeli şirketlerin yarıştan çekilmesiyle yerlerini sağlamlaştırmışlar ve kırk yıldan fazla bir süre rekabet tanımamışlardır (McDonagh, 2004: 109). 1960'larda ise A.B.D. toplumu sarsılarak değişmeye başlamıştır; hükümete şüpheci ve bazen düşmanca bir tavırla yaklaşılmaya başlanmış, aileler yıkılmış ya da parçalanmış, geçmişin cinsel ahlaki sorgulanmış ve reddedilmiştir. Bununla beraber, yapım stüdyolarının ve değişen bu daha genç ve asi seyircinin tercihleri de farklılaşmıştır (McDonagh, 2004: 110). Konformist 1950'ler boyunca olgunlaşan sinema, kitle kültürüne indireceği darbe için bir süre daha beklemek zorunda kalmıştır.

1960'ların konaklamak için artık eve döndüğü yıllar şeklinde popüler olarak tanımlanan 1970'ler gelmeden Hollywood'a yansımayacak olan toplumsal tepkilerden biri, savaşın halk üzerinde yarattığı büyük etkidir. 1966 ve 1973 yılları arasında, 191.840 A.B.D. vatandaşı terhis olmayı reddetmiş, aynı yıllar arası 503.926 kişi A.B.D. ordusundan ayrılmıştır (Storey, 2003: 105). Sonuç itibariyle, II. Dünya Savaşı'nda toplamda kullanılan bombaların üç katı sadece Vietnam'da kullanılmış, cephaneye sahip olduğu tahmin edilerek girilen Kamboçya gibi çevre topraklarda çok sayıda sivil kayıp verilmiş, 60 bin A.B.D. askerine karşı en az iki milyon Vietnamlı hayatını kaybetmiştir. A.B.D. askerleri tarafındaki can kaybının bir kısmı, ordu içinde kendi adamları tarafından öldürülen yüksek rütbelilerdir (Storey, 2003: 106). Bütün bu veriler uzunca bir süre görmezden gelinecek, yirmi yıl sonra canlanacak olan muhafazakârlık akımı ise, savaşın getirdiği kaybın, Hollywood aksiyon sinemasında "onur, gurur, masumiyet" gibi yüce değerlerin kaybı olarak dönüştürülerek, savaş travmasından kalan yaraların kapatılmaya çalışılmasına yol açacaktır. Fakat bu değişim meydana gelmeden olan ortaya çıkacak olacak akım, senelerce "lüzumsuz, cahil türleri" olarak nitelendirilen korku ve cinayet filmlerinin yükselişi olacaktır.

"Tarihsel olarak travmadan bahsetmek, bu olayları yara olarak algılamaktır" diyen Adam Lowenstein, Auschwitz, Hiroşima ve Vietnam gibi belirli noktaların, belli birer zaman ya da mekâna ait olmalarına rağmen, zaman ve mekânın bilindik sınırlarını aşarak kanamaya devam ettiklerini belirtir (Lowenstein, 2005: 1). Bu tür yaraların da temsilindeki sorun, travmanın doğal ikilemleri yüzünden, "gerçeği" yansıtacak olan mükemmel imgelerin bulunamamasından kaynaklanır. Vietnam travması her ne kadar Hollywood tarafından tanınmış ve ısrarla resmedilmek

istenmiş olsa da, melankolik bir temsilden öteye geçmek sıkıntılı bir çaba olmuştur. Sigmund Freud, değer verilen nesnenin travmatik kaybı sonrası işleyebilecek iki farklı süreçten bahseder: yas tutma adı verilen ilk süreçte, ego kaybı atlatmaya *(work through)* çalışır, bunu da nesneyi kendisinden ayırarak yapar. Böylece kaybı, kişinin kendi içindeki bir hastalık olarak değil, dışında konumlandırdığı bir olay olarak hatırlar. Patolojik olduğu kabul edilen, melankoli durumunda ise, ego nesneyi bırakmayı reddeder; kompülsif bir şekilde kaybı canlandırır *(act out)*, travmayı içe döndürerek ve kaybı kendine yönelik bir işkence şeklinde yeniden ve yeniden (hatırlamanın aksine) canlandırarak travmayı tekrar ettirir (Lowenstein, 2005: 4). Freud melankoli ve yası, atlatma ve canlandırmayı birbirlerinin bariz zıttı olarak değil, birbirine bağlı süreçler olarak görür. Fakat Hollywood için 1970lerde travma üzerinde böyle bir hüküm kurmak mümkün olmamıştır. Travma çalışmalarının, sinemada temsilleri ikiye ayırdığını; modernist temsili sağlıklı bir yas tutma ve atlatmayı mümkün kılan bir olgu; realist temsilleri ise sağlıksız bir melankoli ve yeniden canlandırma olarak gerçekleşen bir reddetme olarak gördüğünü savunan Lowenstein, Vietnam sonrası modernist temsillerin başarılı kabul edilmesindeki nedenin, travma mağdurları ve onların trajik tecrübelerine karşı duyulan etik kaygıdan geldiğini belirtir (Lowenstein, 2005: 5). Travmanın temsilinde, mağdurların onurlandırılması, korkunç acılar ve karmaşık duygusal tepkilere neden olan tecrübelerinin daha fazla zarara uğratılmaması hedef alınır. Lowenstein, travma mağdurlarını, geriye kalan güçlerini de ellerinden alacak, onların canını tekrar acıtacak, örneğin soykırım reddi gibi bir durumdan korumanın son derece insani ve asil bir arzu olduğunu belirtirken, bu arzunun aşırı uçlarının, travmayı "temsil edilemez" kıldığını hatırlatır (2005: 5). Mağdurlara duyulan saygı ise, ironik bir

şekilde, tecrübenin ve temsilin susturulması şekline dönüşür. Vietnam travmasının sağlıklı bir temsilini Hollywood'da dolaysız olarak yakalayabilmek, bu nedenle de son derece zor bir iştir ve birebir savaşı anlatan çoğu filmin travma çalışmaları açısından kışkırtıcı ya da yetersiz bulunmasının sebebini burada aramak mümkündür.

Böyle bir temsil sorununu kendi doğası nedeniyle yaşamayan, travmatik kırılmaların olduğu her dönemde birden yükselişe geçen ve görünürdeki bağlantısızlığı altında içinden çıktığı toplumun kaygılarını dönüştürerek yansıtan tek tür korku sineması olmuştur. Korku, kendini genellikle seyircisini tüm ayrıntılarıyla gösterdiği kan ve yıkım görüntüleriyle terörize etmeye ya da iğrendirmeye adamış bir türdür (Lowenstein, 2005: 6). Nilgün Abisel, popüler sinema ve türleri incelediği kitabında, korku sinemasının 1930-1950 ve 1970'lerde sıçrama yapmasının bir tesadüf olmadığını, korku sinemasının sosyal kırılma noktalarına duyarlı bir tür olduğunu açıklar. Abisel, Ünsal Oskay'ın korku türüne ilişkin, korkunun gerçek hayatta alt edilemeyeni biraz da olsa alt etme ihtiyacından geldiği fikrini çalışmasında yinelemiştir (Abisel, 1999: 127). Korku türünün travma ile olan yakın ilişkisi de göz önünde bulundurulunca, bu tür bir açıklamanın, korku sinemasını travma temsiline bu denli uygun kılan etmenleri yakalamakta yeterli olmadığı dikkati çeker. Korku türünün işlevini, sadece korkunun alt edilmesi olarak görmemek, korkunun gözler önüne seriliş şekli üzerinde durmak gerekir. Dikkatli bir gözün, her korku filminin içinde, zamanının sosyal endişelerini mecazi olarak temsil eden bir etmen olduğunu savunan Lowenstein, II. Dünya Savaşı Yahudi Soykırımı ve Japonya'ya atılan atom bombalarının olabilecek en büyük korkuyu gerçek hayata taşıdığını gözler önüne serildikten sonra, türün bir değişim geçirdiğini öne sürer.

1934’te çıkarılmış Hays Yasası olarak da bilinen, Hollywood Yapım Yasası[6]’nın işlenebilecek konuları ve gösterilebilecek imgeleri ciddi anlamda kısıtlayan diktatörlük dönemi 1968’de son bulunca, o tarihe kadar büyük stüdyolar dışında, yeraltından ilerlemek zorunda kalan korku filmleri, seyirci önüne çıkmıştır. Korku türü, Lowenstein’a göre, tarihsel travmaları “anlamlandırmayı” sağlayan ve üretici olduğuna inanılan bir güveni yeniden tesis etmek amacında değildir. Aksine korku sineması, travmadan üretken bir anlam çıkarma arzusunun, çoğu zaman o travma üzerinden yapılacak gerçek bir çıkarımdan kendimizi uzaklaştırmak isteğimizle bir arada gittiğini göstermek istemektedir (Lowenstein, 2005: 9). Korku sineması, “travmatik geçmiş ve şu anı, acı verici ve beklenmeyen bir kesişim üzerinde, mecazi bir an yaratarak birleştirir” der Lowenstein; korku filminin patentini Hitchcock’a teslim ederken, korku türünü bir “Amerikan fenomeni” olarak görür ve zaman içinde giderek daha çok kan eklenerek geliştiğini iddia eder (2005: 10).

Son yüzyılın her büyük katliamından sonra korku türünü “zombi”lerin bastığını ifade eden Raul Alvarez Gomez, zombi filmlerinin, kişinin öldükten sonraki kendisinden duyduğu kadim korkuyu yansıttığını, var olmak ama olmamak üzerine kurgulandıklarını, kimlik ve kişiliğin sökülüp atıldığı, yerine bir paranoya cennetinin kurulduğu şeklinde bir görüş bildirir (Gomez, 2009: 9). Savaşların “kaybediş” söylemi üzerinden kurgulandığı dönemlerde, *Night of the Living Dead*’in (George

[6] Yapım Yasası (Production Code), film yapımcılarına, yapacakları filmle ilgili çok detaylı direktifler sunan bir yasadır. Suç, vahşet, seks, müstehcenlik, çıplaklık, dine yönelik eleştiri, dinsizlik, din, “özel konular” (yatak odası sahneleri, asılmalar ve elektrikli idamlar, içki ve içki tüketimi, cerrahi operasyonlar ve çocuk doğumu), milli duygular ve hayvanlara karşı zulüm gibi konuların sinemada ne şekillerde temsil edilebileceği ayrıntılarıyla belirlenmiştir. Kostümlerle (“bütün bir çıplaklık, gerçek ya da gölge haliyle, kesinlikle yasaktır”) ve film adlarıyla (“açık saçık, uygunsuz, müstehcen, hareket içeren ya da küfürlü adlar kesinlikle yasaktır”) ilgili yönetmelik de son derece açıktır. Yasa uygulamada olduğu yaklaşık otuz yıl boyunca sık sık değişikliğe uğramış, pek çok filmin hiç gün yüzü görmemesine neden olmuştur.

Romero, 1968) en popüler örneğini oluşturduğu zombi korkusu, kaybedilmiş olanın geri gelişini kurgular. "Gömebilmek" hem mecazi hem de gerçek anlamıyla, savaş travmasına bir tedavi olarak sunulmuştur. Dönemin korku filmlerinde hâkim olan hava, ne yapılırsa yapılsın, karanlık güçlerin amaçlarına ulaşacaklarını iddia eder; fakat felaket filmlerinin sahneye çıkışıyla, korku da geleneksel değerleri korumak uğruna travmatik sonlardan feragat edecektir.

Felaket filmlerinin zirvesini yaptığı 70'li yıllar, Vietnam fiyaskosu ve hemen arkasından gelen Watergate skandalıyla başlar[7]. Richard Nixon ile eşanlamlı sayılan Watergate skandalının öncesi ya da sonrasında bir benzeri daha yaşanmamıştır: A.B.D. başkanının toplumu şoke eden ihaneti, hükümete karşı desteği ve güveni hâlihazırda azalmış olan toplumu inandığı tüm illüzyonlardan uyandırmış, daha önce güvenilirliğinden şüphe edilmeyecek olan her şey, değerini kaybetmiştir. Nixon'ın kararıyla Kamboçya'ya düzenlenen saldırıdan gelen sivil yaralı ve ölülerin görüntüleri ve her şeyin üzerine Nixon'ın Watergate ile ilgili sorumluluk almamak ve özür dilememekteki ısrarı 1974'te istifa etmesini zorunlu kılacak, bu da A.B.D. tarihine eşi benzeri görülmemiş başka bir olay olarak geçecektir. Kapitalist demokrasinin yüz karası olarak kaydedilen bu olayın, 1972 tarihli *Baba* (*Godfather*, Francis Ford Coppola) ve arkasından gelen 1974 tarihli *Baba 2* (*Godfather 2,* Francis Ford Coppola) filmleriyle karşılık bulması şaşırtıcı olmamıştır.

[7] Skandal adını Demokratik Milli Komite'nin Washtingon D.C.'deki Watergate Ofis Kompleksi içinde yer alan karargahından alır. Başkan Nixon'ın ofislerde kayıt cihazları tuttuğu, pek çok görüşmeyi gizlice kayıt altına aldığı, bu cihazları yerleştiren kişilerin binaya izinsiz girdikleri ortaya çıktığında bunu örtbas etmek istediği bu skandalla ortaya çıkmış; skandal, hem başkanlık makamının itibar kaybetmesine, hem de Nixon'ın istifasına neden olmuştur.

Konuyla ilgili dolaysız bağlantılar kurarak güç suistimalini konu alan pek çok film 1970'lerde iz bırakmıştır; fakat felaket filmlerinde görülen patlama toplum üzerindeki etkiyi açıklamakta daha başarılı olmaktadır. Adorno, "psikoloji, felaketleri hayal edenlerin, bir şekilde felaketi arzuladığını da bilir" der; Susan Sontag da Adorno'yu doğrular şekilde, felaket filmlerinin yok etme estetiğiyle bağlı olduğunu öne sürer (Sontag, 1966: 212). Sontag'ın makalesi 1965'te yazılmasına rağmen ortaya çıkacak olan felaket filmleri furyasını öngörür niteliktedir. Sontag, felaket filmlerinin, kişinin kendi ölümünden sağ çıkarak felaket fantezisini tecrübe etmesini sağladığını ve dahası şehirlerin yanarak yok olduğu ve insanlığın sona erdiği görüntülerden "karmaşanın ve mahvetmenin verdiği türde bir zevkin" alındığını ifade eder (1966: 224). Nixon 1974'te istifa ettiğinde, 13 felaket filminin yapım aşamasında olduğunu belirten Hoberman, *Havaalanı* (Airport, George Seaton, 1970) ve *Poseydon Macerası* (*The Poseidon Adventure,* Ronald Neame, 1972) filmlerinin, tüm zamanların en çok hâsılat getiren filmleri arasına girmesinin, bu iki önemli örneği takip eden filmlerin gerçek sebebi olarak gösterir (Hoberman, 2004: 196). *Zelzele* (*Earthquake*, Mark Robson, 1974) ve 1974'ün en yüksek hasılat getiren filmi *Yangın Kulesi* (*The Towering Inferno*, John Guillermin, 1974) ardından gelen pek çok felaket filmi, çığ, dev dalgalar, yanardağ patlaması, arıların saldırısı ve ülkeyi hamamböceklerinin saldırılarına maruz bırakan feci bir deprem gibi sıra dışı pek çok faciayı ardı ardına A.B.D. halkına tecrübe ettirmiştir. Pauline Kael, dönemin felaket filmlerinin, anlamsız, usturupsuz ve içi boş yapımlar olduğunu, nekrofiliye yönelik bir eğilimden başka bir anlam çıkarmanın da zaman kaybı olacağını belirtmiştir (Kael, 1977: 427).

Felaket filmlerinin yükselişinin travma analizi açısından sağladığı önemli bir veri, bütün bu filmlerin, yıktıkları medeniyetleri, genelde dini atıflarda da bulunarak, yeniden inşa ediyor olmalarıdır. Bir başka deyişle, bu filmler yıkmak değil, yeniden düzenlemek görevine soyunmuşlardır. Her felaket filminden beyaz ve erkek bir kahramanın yükselişi, toplumun başına gelen felaketleri açıklamak için halkı ele geçirdiği tasvir edilen ahlaksızlıkların sebep gösterilmesi, orta sınıfa ait ahlaki değerlerin bu filmlerin sonunda faydalı ve daha önemlisi başından beri haklı çıkmaları, iyilerin kurtarılması, kötülerinse hak ettikleri sona ulaşmaları, dönemin felaket filmlerinin yaşanan trajedilere nasıl bir merhem sunduğunu kanıtlar niteliktedir (Hoberman, 2004: 198). Geleneksel sosyal roller ve işlevsel ahlaki kodlar, orta sınıf Amerikalının hayatta kalma aletleri olarak işlev kazanmıştır. A.B.D. halkının muhtaç olduğu kudret, aslında sahip olduğu "Amerikan değerlerinde" gizlidir; yaşanan facialar ise bunların ortaya çıkması için birer bahanedir. Felaket filmlerinin genel olarak travmaya getirdiği yorum, felaketin henüz gelmemiş olduğu, toplum güç birliğini sağlayabilir ve kenetlenirse, sıkıntının atlatılabileceği biçimindedir. Bir başka deyişle, ansızın gelen ve organizmayı hazırlıksız yakalayan travmatik olayı, izleyicisini önceden hazırlayarak ve uyararak etkisiz kılmayı arzular felaket filmleri. Michael Ryan ve Douglas Kellner, felaket filmlerinin, beyaz erkek otoritesinin kutsallığına vurgu yapan bir yönleri olduğunu, insanların en kötü kıyamet senaryolarından bu beyaz erkeğin hükmüne boyun eğerek kurtulabileceklerinin vurgulandığını savunur (1990: 55). Dönemin psikolojik profilini en iyi yansıttığı düşünülen *Denizin Dişleri* (Jaws, Steven Spielberg, 1975) bile, post-travma dönemi filmleri gibi başlar, "Vietnam dönemini teşhis ve tedavi etmeye soyunur", fakat Reagancı eğlence anlayışına kayarak bir gişe bombasına

dönüşmekten, sonuç olarak ahlaki dersler vermek ve tekrar güven tesis etmekten öteye gidemez (Keathley, 2004: 305). 1980'ler yaklaşmaya başladıkça da, 1960lar hiç yaşanmamış gibi duracak, Vietnam'la yüzleşmeye cesaret eden ilk filmler ancak 1978 civarı üretilecektir.

Vietnam'da görev yapmış olan askerlerin ülkelerine döndükten sonra yaşadıkları adaptasyon sorunları ve sayısı kesin bilinmeyen asker intiharları, travma çalışmaları alanında da yeni bir bakış açısı getirmiştir. Vietnam Savaşı, sıklıkla A.B.D.'nin kendisiyle savaşı olarak anılır ve bu yaklaşımın arkasındaki neden, savaşın A.B.D. toplumunu kendi içinde şizofrenik bir şekilde konumlanmaya itmiş olmasıdır. Orduya karşı savaş açan da, sesi duyulmayan Vietnam sivillerinin savunmasını yapan da yine A.B.D. toplumu olmuştur. 1986'da gösterime girmiş olan *Müfreze* (*Platoon*, Oliver Stone, 1986) filmi, Vietnam'ın bir kendini kanıtlama savaşı olduğuna dair, 1960 sonlarında gündeme gelen fikri yineler. Filmin sonunda, psikozlu bir mırıldanma savaşla ilgili şöyle bir yorum yapar: "Şimdi geriye bakınca görüyorum ki, biz düşmanla savaşmadık; biz kendimizle savaştık. Düşman içimizdeydi. Savaş belki bitmiş olabilir ama geri kalan her günümde benimle birlikte olmaya devam edecek". *Müfreze*'nin bu yorumundan hareketle *Time* dergisi filmin eleştirisine şöyle başlar: "20 yıl önce Amerika'yı şizofrenleştiren savaşa tekrar hoşgeldiniz." (Storey, 2003: 111). *Time*, savaşla birlikte her şeyin birden bire ikiye bölündüğünden bahseder; siyah-beyaz, genç-yaşlı, kadın- erkek, muhafazakar-hippi. Nitekim savaş da bu taraflar arasında gerçekleşir yirmi yıl boyunca; sonucunun A.B.D. için böyle büyük bir fiyasko olması, savaşın toplumun inandığı değerleri sarsmış ve statükoyu zorlamaya başlamış olmasıdır.

A.B.D. için psikolojik bir savaş olan Vietnam, Hollywood tarafından o kadar çok irdelenmiştir ki, zamanla Vietnam filmleri gibi bir türsel alt kategori oluşmuştur. Dolaysız bir şekilde Vietnam Savaşı'nı anlatan, orada askerlerin nasıl sıkıntılı bir ruh hali içinde olduğunu gösteren, Vietnam halkına ise çok fazla yer verilmeyen pek çok film üretilmiştir. Vietnam'dan gelen görüntülerle şoke olan A.B.D. halkı, nedenini ve amacını anlayamadığı bir savaştan desteğini tamamen çekmişken, 1980 sonrası gelen ve tarihi bir nevi yeniden yorumlamaya yarayacak Hollywood yapımları, savaşı kaybetmelerinin nedenini "zalim ve insanlıktan payını almamış, kocaman Vietkong ordularına karşı, kâbuslar içinde hayatta kalmaya çalışan ve dürüstçe çarpışan tek tük Amerikan askerleri" olarak yansıtmıştır (Storey, 2003: 108). Sonraları uzun süre "Vietnam Sendromu" olarak bilinecek olan bu kaybetmeye mahkûmluk hali, filmlerle tedavi edilmeye çalışılacak, Vietnam'da olanların ya siyasetçilerin hatası ya da kötü askerlerin suistimali olarak gösterilecektir. *Uncommon Valor* (Ted Kotcheff, 1983), *Missing in Action 1* (Joseph Zito, 1984), *Missing in Action 2* (Lance Hool,1985), *Rambo: İlk Kan 2* (*Rambo: First Blood 2*, George Cosmatos, 1985) gibi aksiyon türü filmler, savaşı yeniden resmetmiş, bunu yaparken de Amerikan siyasetçilerine fatura çıkarmıştır. *Müfreze* (*Platoon*, Oliver Stone, 1986) ve *Savaş Günahları* (*Casualties of War*, Brian de Palma, 1989), savaşın getirdiği bölünmeyi ordunun içine taşımış, savaşın kaybedilmesini ordu içindeki suistimalci ya da yetersiz üst düzey yetkililere bağlamıştır. En çarpıcı aksiyon filmi örneği ise *Rambo: İlk Kan* (*Rambo: First Blood*, Ted Kotcheff, 1982) olmuştur.

Rambo: İlk Kan filminin diğerlerinden farklı bir yerde olması, Vietnam Savaşı'nda askerlerin yaşadıklarını dramatize ederek, A.B.D. toplumunun askere desteğini yükseltmektense, savaşın kaybedilmesinin sorumluluğunu, askerleri

Vietnam'da desteklemeyerek onları bütün Vietnam trajedisi içinde yalnız bırakan A.B.D. toplumuna yüklemeyi tercih eder. Filmin kahramanı John Rambo (Sylvester Stallone), kendisine "savaş bitti Johnny" dendiğinde şöyle karşılık verir: "Hiçbir şey bitmedi. Öylece kapatıp gidemezsin savaşı. Bu benim savaşım değildi. Siz benden istediniz, ben de kazanmak için ne yapmak gerekiyorsa yaptım, ama bazıları kazanmamızı istemedi. Dünyaya geri dönüyorum ve beni havaalanında "bebek katili!" diyerek protesto eden kurtçuklarla[8] karşılaşıyorum. Onlar kim ki beni protesto ediyorlar? Ben oradaydım, onlar değil!". Bu tür bir dolaysız meydan okuma yerine, savaş konusundaki fikir ayrılığını mikro bir dünyada uzlaştırmaya çalışır *Müfreze*; ahlaklı, vicdanlı, marihuana içen ve hippi müzikleri dinleyen iyi askerlere karşı bira içip Oklahoma marşı dinleyen, savaşı kazanmak için her yol mubahtır diye düşünen kötü askerler. "İyinin sözü dinlediği, dürüst savaşıldığı için kaybedildi bu savaş" diyen bütün bu aksiyon filmlerindeki bakış açısı, 1991 yılında Körfez Savaşı üzerine başkan George Bush'un "bu kez elimiz arkamızda bağlı gitmeyeceğiz savaşa" sözüyle kaçınılmaz bir fikir birliği göstermektedir (Storey, 2003: 110).

Vietnam Savaşı'nın kalıntılarından ekrana yansıyan bu aksiyon filmleriyle ilgili sorun, A.B.D.'nin o güne kadarki en büyük travmatik tecrübesi olan Vietnam Savaşı'na ait hatıranın üzerinden zaman geçtikçe değişerek siyasi bir söyleme uygun gelecek şekilde metalaşmasıdır. Hafızanın zaman içindeki değişimi ve "yenilenmesi" (update) geçmişe ait her olay için söz konusu iken, travma mağdurları için hafızanın işlevinin çok daha bulanık olduğu savunulmaktadır. Marita Sturken "tarihteki

[8] Filmin sol eğilimli karşıkültür cephesine duyduğu antipati, Stallone'un ağzından bu sözcüklerle ortaya konur. Stallone kurtçuk olarak çevirilen "maggot" kelimesini, aslında homoseksüel anlamına gelecek "faggot" kelimesinin yerine, onu açıkça kullanamayacağı için seçer: film savaş karşıtlarını maskülen değerlerinin eksikliği üzerinden yargılar.

travmatik olayların hayatta kalan mağdurları, pek çok kez olayla ilgili kendi kişisel hatıralarını, popüler kültürün sunduğu hatıralardan ayırt edemediklerini belirtirler" der ve ekler: "Hollywood'un II. Dünya Savaşı filmleri pek çok II. Dünya Savaşı gazisinin kişisel hatıralarını, daha genel bir metin altında toplayarak içine çekmiştir." (Sturken, 1997: 6) Sturken aynı durumu Vietnam gazilerine uyguladığında, bazılarının sahip oldukları hatıraların nereden geldiğini artık hatırlayamadıklarını belirtir. John Storey, Fransız sosyolog Maurice Halbwachs'ın hafızayla ilgili çalışmalarından hareketle, "protez hafıza" olgusunu tanımlayan Alison Landsberg, kitlesel medyanın (özellikle sinemanın), kişilerin kendilerinin yaşamadıkları olaylara ait hafıza geliştirmesini mümkün kılabildiğini belirtir: "Kitlesel tüketime hazır imgeler üreten bir kurum olarak sinema, tecrübe yaratabilmek ve bunlara ait hatıralar yerleştirmek konusundaki yeteneğinin çoktan beri farkındadır. Bu hatıralarsa sinema tüketicilerinin sahiplendiği ve kendisinin de sahiplenildiğini hissettiği tecrübelere dönüşürler" (Landsberg, 1995: 176).

Hem düşünür hem de Vietnam gazisi olan Michael Clark, 1985'te, yani Vietnam'dan son cesetler geldikten, savaş esirleri ülkeye döndükten yaklaşık 10 sene sonra, Vietnam gazileri için New York'ta yapılan "Eve Hoş Geldiniz" panayırını sinemaya benzer bir atıf yaparak değerlendirir. 1985'e kadarki dönemde, böyle bir panayırın altyapısını hazırlamış olan muhafazakâr Hollywood aksiyon filmlerinin, bu panayır ve onu görüntüleyen medya ile birlikte, savaşa ait belirli bir hafıza yaratmakta olduğunu ifade eder. "Savaşla ilgili hafızamızı başından beri onlar (özellikle sinema) oluşturmuştu… On yıldır kapanmayı reddeden yaraları nostalji merhemiyle iyileştirip, suçluluk ve şüpheyi, görev ve gurura dönüştürdüler." (Storey, 2003: 112) Clark, bunun altındaki sebebin bir sonraki savaşın gazilerini yaratmak

olduğunu belirtir. Travma tecrübesi açısından ise, böyle bir hafıza deformasyonunun, sonucu değiştiremeyeceğini, fakat nedenleri sakat bırakacağını söylemek mümkündür.

Gilles Deleuze, Henri Bergson'un sinemanın, insanlardaki hareket algısının yeniden üretimi olduğu ve konusunun eylemin neticesi olan hareket (action) tarafından yönlendirildiği şeklindeki görüşü ışığında, bazen tarihin belirli noktalarında, algıyı işleyen şemanın bir kriz durumuna düştüğünü söyler; bu da sinematik temsilde de kriz üretilmesine neden olur (Keathley, 2004: 294). Deleuze bu krizi tarif etmek için, yine Bergson'dan ödünç aldığı duyusal motor şemasının üç temel imgesinden bahseder: algı imgesi (perception image), duygulanım imgesi (affection image) ve hareket imgesi (action image). Bir diğer ifadeyle, algı ve eylem, neden ve sonuç arasındaki boşluğu dolduran şey, duygulanım (affection) imgesidir; algıyı eyleme taşıyan köprü bu ikinci adımda kurulur. Deleuze, özellikle Amerikan sinemasının bu üç öğeden de yararlanan bir eylem sineması olduğundan bahsederken "eylemler algılara bağlıdır, algılar gelişerek eylemi oluştururlar" der ve en başta sözünü ettiği krizi şu şekilde açıklar: "Şimdi öyle bir karakter düşünün ki, kendisini sıradan ya da sıra dışı bir durumda bulsun ve bu durum olası herhangi bir eylemi aşsın, ya da karakter bu duruma tepki veremesin. Öyle bir durum ki ya çok güçlü, ya çok can yakıcı ya da çok güzel. Duyusal motor bağlantısı işte o anda kırılmaktadır." (Deleuze, 1995: 59). Deleuze bu eylem imgesinin krizinden ortaya çıkan ilk sinema pratiğinin II. Dünya Savaşı sonrası Avrupalı sanat sineması olduğunu iddia eder. İtalyan neo-realizminin yapımcılarının ve onları takip edenlerin, bu krizi bir fırsat olarak görüp, imgeye ait alternatif bir kavram yaratmak amacıyla kullandıklarından bahseder (Keathley, 2004: 294). Yani savaş sonrası Avrupalı sanat sineması, algı ve

eylem arasındaki boşluğu genişletmiş, eyleme odaklanmak yerine, arada gerçekleşebilecek olasılıklar üzerine eğilmişlerdir.

Böyle bir açıklamanın ardından, tepki imgesinin temel odak olduğu sanat sinemasının, her ne kadar Hollywood karşısından konumlandırılsa da, 1960 ve 1970 yılları arasında, A.B.D.'ye sızarak sinemayı etkilemiş olduğu ve Hollywood sanat sineması denemelerinin savaş travmasına bir tepki olarak çıktığı tartışılmıştır (Keathley, 2004: 295). Deleuze, İtalya örneğini verirken, ülkenin II. Dünya Savaşı sonrası, kendini son derece ender görülen bir durumda bulduğunu; kazanmak ve yok olmak arasındaki bir belirsizliğin, dünyayı algılama ve temsil etme üzerine geliştirilmiş olan sistemleri sorgulamaya neden olduğunu belirtir (Deleuze'den aktaran Keathley, 2004: 295). Eylem imgesinin krizi A.B.D.'ye tecrübe ettiren etmen ise, pek çok nedenin yanında ama hepsinden daha fazla olarak, Vietnam travması olmuştur[9]. Pek çok Hollywood yapımı doğrudan Avrupa filmleri ve sanatçılarının etkisiyle yapılmıştır; *Easy Rider*'ın (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969) ve *The Last Movie* (*The Last Movie*, Dennis Hopper, 1971) Bruce Connor ve Andy Warhol'ün deneysel çalışmalarından etkilendiği, Martin Scorsese'nin *Taksi Şoförü*'nü (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976) çekerken Michael Snow'un *Wavelength* (1967) isimli kısa filmi ve Jean-Luc Godard'ın *Onun Hakkında Bildiğim 2 veya 3 Şey (2 Ou 3 choses Que Je Sais D'elle,* 1967) filmlerini yorumlamış olduğu, Robert Altman'ın *Cephede Eğlence*'sinin (*MASH*, 1970), François Truffaut filmi olan *Piyanisti Vurun*'daki (*Tirez Sur Le Pianiste*, 1960) sürekli şaşırtan karmaşaya en yakın örnek

---

[9] Deleuze, "Amerikan Rüyası'nın her açıdan istikrarsızlığı, yeni azınlık bilinci, hem dış dünyadaki hem de insanların kafalarındaki imgelerin yükselişi ve enflasyonu, edebiyatın çoktan denemiş olduğu yeni anlatım yöntemlerinin sinema üzerindeki etkisi, Hollywood'un ve eski türlerinin krizi..."ni Amerika'nın eylem imge krizinin sebepleri arasında sayar (Deleuze'den aktaran Keathley, 2004: 295).

olduğu iddia edilir (Rosenbaum, 2004: 133). Fakat Amerika eylem imgesi krizini yorumlarken, Avrupa sanat sinemasından çok daha farklı bir yaklaşım göstermiş, algı ve eylem arasında açılan boşluğu "travmatik olay" olarak genişletmiştir. Hollywood'un eylem imgesi krizi filmlerinde, karakterlerin tepki vermekte aciz kaldıkları algı hep aynıdır. Post-travmatik dönem filmleri, kahramanlarını hep aynı çukura yönlendirirler: eninde sonunda farkına vardıkları, sonsuz bir güçsüzlük (Deleuze'den aktaran Keathley, 2004: 296).

Bu post-travmatik dönemin temel belirleyicisi olarak "Amerikan kültürü ve değerlerine karşı duyulan ideolojik güvenin kırılması"nı gösteren Robin Wood'u, David Thomson 1960'lardaki naif ve devrimci umutların, 1970'ler geldiğinde gerçek hayat tecrübeleriyle karşılaştıklarını, bunun sonucundan da "kurulu düzenin ahlaki iflasının" ortaya çıktığını belirterek destekler (Thomson, 1993: 45). Karşı kültür döneminin ardından gelen post-travmatik dönem, Hollywood sinemasının, Avrupa sinemasından en çok etkilendiği; fakat netice olarak son derece karamsar ve travmatik sembollerle çevrili filmlerin üretildiği bir dönem olmuştur. Eylem imgesinin kriziyle sembolize edilen bu dönemin, travma çalışmalarıyla paylaştığı geniş tabanı, Deleuze'un eyleme geçebilme vasfını kaybetmiş karakter için söylediği "karakter artık tepki vermez, sadece kaydeder" sözünde görebilmek mümkündür. Post-travmatik dönemi, *Avcı* (*Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978), *Eve Dönüş* (*Coming Home*, Hal Ashby, 1978) gibi Vietnam travmasının, doğrudan travma çalışmalarından faydalanarak anlatıldığı filmlerin yanı sıra, *The Candidate* (Michael Ritchie, 1972), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) gibi yozlaşmanın ve çaresizliğin konu edildiği, *The Long Goodbye* (Robert Altman, 1973) ve *Parallax Esrarı* (*The Parallax View*, Alan Pakula, 1974) gibi kanun ve düzene duyulan saygı ve inancın,

kahramanın sonunu hazırladığı filmler belirler. Post-travmatik dönem filmleri, Hollywood tarihinden başka hiçbir dönemde görülmeyen bir özellik taşırlar; uzlaşı ve çözüm getirecek olan güvenceyi seyirciye sunmazlar. Hatta sundukları şey daha çok, insanı bilinçli bir aktör yapan, seçim yapma hakkının anlamsızlığı ve etkisizliğidir (Keathley, 2004: 298). Bir başka deyişle, post-travmatik dönem filmleri, karşı kültür iyimserliğiyle başlayıp, travmatik olayla son bulur. Bu dönemi takip edecek olan Vietnam dönemi ise, travmatik olayla başlayacak ve sonuca yönlenecek, daha sonraları gücü devralacak olan gişe bombaları (blockbuster) dönemi, güveni ve statükoyu yeniden tesis etmek gibi bir işlevi yerine getirecektir.

1.3.3. Film Gibi Bir Gün: 11 Eylül 2001

Terörizmle ilişkili bir "sivil güvensizlik" hissinin 1990'larla beraber başladığı sıkça savunulmakla beraber, 11 Eylül 2001 tarihinde gerçekleşen, New York'taki Dünya Ticaret Merkezi kulelerine çarparak onları yerle bir eden uçakların alevler içindeki binaları toz ve duman bulutu içinde eritişine ait görüntülerle hafızalara kazınan saldırı, terörist eylemler kapsamında, dünyanın bildiği ve görmüş olduğu her şeyin ötesinde bir şiddet örneği olarak A.B.D. tarihinde yerini almıştır. Bu çalışmada 11 Eylül olarak anılacak olan bu eylem, kaçırılan yolcu uçaklarının, herkesin günlük yaşamını sürdürdüğü, sıradan bir günde, kritik birkaç hedefe intihar dalışları yaparak, binlerce kişinin ölümüne sebep olmuştur. Neden olduğu can kaybı ya da maddi zarardan çok, kitlesel medya üzerinden tüm dünyaya dağılan görüntüleriyle, New York'a kilometrelerce, kıtalarca uzaktaki insanları bile terörize eden bu saldırı, A.B.D. tarihinin en travmatik olayı olarak da kabul görmeye başlamış, küresel terörün o ana dek görülen en büyük örneğini teşkil etmiştir.

11 Eylül saldırısının A.B.D. halkında bulduğu ilk karşılık şaşkınlıktır. Olay günü, hem görgü tanıklarının aktardıklarını hem de olayın görüntülerini canlı yayınla dünyaya dağıtan kitlesel medya, ne olup bittiğini tanımlamakta aciz kalmıştır. Olayı tanımlamak için o gün ve daha sonra sıklıkla kullanılacak olan deyim “film gibi”dir; 11 Eylül çapında bir olay gerçekleştiğinde, bir şeylerin yanlış gittiği son derece aşikâr olmasına rağmen, tam olarak ne olmakta olduğunu ya da ortadaki olayın neden ibaret olduğunu anlamak mümkün olmayacağından, kimse olayla ilgili bir kontrol ya da bilirlik hissine sahip olamamaktadır (Muntean, 2009: 55). Ortaya çıkan olay, travma çalışmalarının sunduğu her bir travma tanımına kusursuz denk gelen bir olgudur. Winston Wheeler Dixon, 11 Eylül saldırısının “tıpkı bir film gibiydi” denerek tarif edilişinin altında, meydana gelen olayın, tanıdık gelen, kendisinden önce gerçekleşmiş başka hiçbir duruma benzemediğini, Hollywood felaket filmlerinin, böyle bir apokaliptik yıkım karşısında referans olabilecek tek şey olduğunu belirtir (2004: 9). Christina Rickli, bu film benzetmesinin, film tecrübesine geri dönüşü arzulayan, psikolojik bir ihtiyaç olarak düşünülmesi gerektiğini, “sinematik vizyon” hissinin sağlayacağı mesafenin, görgü tanıklarının travma etkisini azaltmaya yönelik bir savunma mekanizması olduğunu savunmaktadır (2009: 2). Nick Muntean ise, iki görüşü birleştirir şekilde, “saldırıların korkunç bir şekilde belirsiz olan doğasını”, genel olarak belirli bir sona sahip, tanıdık ve güvenli sinematik görüntü üzerinden “bilinebilir” kılma çabasının, böyle bir benzetmeyi mecbur kıldığını açıklayacaktır (2009: 51).

Ünlü yönetmen Richard Altman’ın, bu çapta bir kötülüğün akla gelmesini sağladıkları için lanetlediği felaket filmleriyle, 11 Eylül saldırısının ortak yönü, alevler içindeki bina görüntüleri, yıkıntı altında gömülmüş onlarca, yüzlerce ceset,

toz, duman ve ise dönüşmüş medeniyet kalıntıları kadar, travmatik olaya maruz kalanların tecrübe ettiği, zamandaki kırılma ve yavaşlama hissidir. Vücudun tehdidi algıladığı anda, otonom sinir sisteminin savunmaya geçmesi, "kaç ya da savaş" tepkisi vermesi, yani hızlanmış kalp atışı, ağız kuruluğu, soğuk ter, çarpıntı, dikkat artımı (*hypervigilance*), mide bulantısı, kusma ve hızlı nefes alma gibi psikosomatik sinyaller vermesi beklenir. Travma anının istila eden, algı yeteneğinin üstüne çıkarak yargı yeteneğini felç eden etkisi, sinir sisteminde kaç ya da savaş mekanizmasını değil, "don" tepkisini ortaya çıkarır (Richardson, 2009: 128). Beyindeki limbik sistemin savunma tepkilerinden biri için ne yeterli zamanın, ne de gerekli fiziksel kuvvetin bulunmadığını algılaması üzerine, vücut donar; bu da yavaşlamış bir zaman algısı, anlık felç ve bilinç kaybına neden olur (Richardson, 2009: 129). Travma anındaki bu durum, 11 Eylül ve felaket filmleri ile arasındaki benzerlikte kendini gösterecek, *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Derin Darbe* (*Deep Impact*, Mimi Leder, 1998), *Dikey Limit* (*Vertical Limit*, Martin Campbell, 2000) *Yarından Sonra* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004) gibi örneklerde, üzerinde hüküm kurulamaz bir güç karşısında hissedilen çaresizliğin ve boyun eğmenin bir açıklaması olarak gösterilecektir.

Söz konusu filmlerdeki travmatik etkiyi ortaya çıkaran neden, meydana gelen olayların tarif edilmesi, başa çıkılması güç etkileri olduğu kadar, hazırlıksız yakalama güçleridir. Nick Muntean, travmaların üç fazından bahsederken, ilk aşamanın, anksiyetenin olmadığı hazırlıksızlık durumu olduğundan bahseder (2009: 52). 11 Eylül 2001 öncesi, A.B.D.'nin kalbi New York'ta böyle bir trajedinin yaşanacağını hayal etmek dahi mümkün değildir. Dünyanın en büyük ordusuna ve istihbarat gücüne sahip olan A.B.D., o ana kadar kendi toprakları üzerinde, dışarıdan

gelen bu tür bir tehditle hiç yüzleşmemiştir. Yolcu uçakların kaçırılması, kendi rotalarından çıkarılıp Doğu Yakası üzerinde gezinmeye başlamaları ve ülkenin askeri kalbi olan Pentagon da dâhil olmak üzere, askeri, siyasi ve ekonomik önemi olan stratejik noktalara intihar saldırıları gerçekleştirmeyi planlamış olmaları kabul edilemez bir istihbarat hatası olarak gündeme gelmiş, konuyla ilgili komplo teorilerinin üretilmesine neden olmuştur. Bu hazırlıksızlık durumu, A.B.D.'yi kökten değiştirecek, kendi varoluş vizyonunu rafa kaldırmasına neden olacak kısıtlayıcı önlemlere gitmesine yol açmıştır.

Kişisel hak ve özgürlüklerin kısıtlanması, 11 Eylül 2001 arkasından gelen ilk şok tepkisi olmuş ve "özgürlükler ülkesi" A.B.D. için başlayacak olan yeni hayat stilinin sembolü haline gelmiştir. A.B.D.'nin kurucu ideolojisinin sembolü olan siyasetçi ve düşünür Benjamin Franklin, "Anlık bir güvenlik hissi sağlayabilmek için olmazsa olmaz özgürlüğünden vazgeçecek olanlar, ne özgürlüğü, ne güvenliği hak ederler" diyerek A.B.D.'yi özgürlüklerin vatanı ilan etmişti; fakat 11 Eylül 2001 kırılması, yüzlerce yıllık bir özgürlükçü geleneğin yeniden gözden geçirilmesini zorunlu kılmıştır (Gomez, 2009: 6). Nitekim 26 Ekim 2001 tarihinde, Vatanseverlik Yasası (*Patriot Act*) kabul edilmiş, böylece terörizm karşısında devlet kontrolünü arttırmayı hedefleyen, bunu yaparken de CIA ve FBI gibi güvenlik ve istihbarat güçlerinin gözetim kapasitesini genişleten yeni bir döneme geçilmiştir. Böyle bir perspektif değişikliğinin sivil toplum üzerinde yarattığı öfke, Vatanseverlik Yasası ile devreye giren sistemin bir çeşit diktatörlük olacağını savunan kampanyalar başlatmıştır. Jonathan Schell, "agresif savaş peşinden koşan, vatandaşlarını kandıran, haklarını ihlal eden, gücünü suiistimal eden, anayasasına aykırı davranan, sınırsız güç iddiasında bulunan, hapishanedeki mahkumlara işkence eden ve gizli kapaklı iş

çeviren yönetim sisteminin tek bir adı vardır, o da diktatörlük" diyerek George W. Bush yönetimi üzerine gözlerin çevrilmesine neden olmuştur (Schell, 2006: 23)

11 Eylül sonrası, Schell ve benzeri pek çok eleştirel ses, hükümetlerinin diktatörlüğe doğru ilerlediğinden şüphe duyduklarını ve kişisel özgürlüklerin hiçbir sebeple harcanamaz olduğunu belirtirken, ortaya çıkan gözetim toplumunun, saldırısının travmatik etkisinin yayılmasında nasıl bir etkiye sahip olacağının henüz farkında değillerdir. 11 Eylül 2001, A.B.D. toplumu üzerinde bir kırılganlık, yara alabilirlik (*vulnerability*) hissi yaratmış, saldırıdan doğrudan etkilenmeyen milyonlarca insanın da travmatize olmasına neden olmuştur. Çok sayıda masumun bir anda hayatını kaybettiği bir olay olan 11 Eylül, kendi anlamını da aşarak, çok daha fazla sayıda insan için incinebilirlik hissinin ortaya çıkış anı olmuştur (Brassett, 2010: 1). Batılı toplumların, günlük hayatlarında incinebilir olduklarını unutmayı tercih ettiklerini, tamamen güvende olmaları mümkünmüşçesine yaşadıklarını; ölümü bir kaza ya da hata olarak algılayıp, engellenebilirliğine inandıklarını belirten Jenny Edkins, farz edilen güvenlik hissi tehlikeye düştüğü anda, ilk iş, kendilerini yeniden güvende hissettirecek yöntemler aradıklarını ifade etmektedir (Edkins, 2002: 247). Gözetim yönetiminin de tam olarak yapmak istediği, 11 Eylül gibi olayların tekrar yaşanmasını imkânsız hale getirecek, insanların hak ve özgürlükleri pahasına, onlara güvenlik sunmayı vadeden bir kontrol toplumunun oluşturulmasıdır.

Bu tarif edilen travmatik nevroza, Hollywood üzerinden tepki gelmesi çok hızlı olmuştur. *Azınlık Raporu* (Minority Report, Steven Spielberg, 2002) A.B.D.'de gelişen denetim ve gözetim havasını ilk algılayan filmlerdendir. Filmde suç henüz ortaya çıkmadan engellemenin mümkün olup olmayacağı işlenmiş, masumiyet

karinesinin hiçe sayılarak henüz suç işlememiş kişinin cezalandırıldığı distopik bir gelecek hayal edilmiştir. *V for Vendetta* (James McTeigue, 2006), yine Schnell'in ve sivil toplum örgütlerinin korktuğu türde bir distopik gözetim toplumu kurgulamış, sözde halkın güvenliğini sağlamak için her şeyi denetim ve gözetim altında tutmayı kendinde hak gören bir devletin, diktatörlükten başka bir şey olmadığı vurgulanmıştır. Bir başka taraftan, Bush yönetimi tarafından "Teröre Karşı Savaş" kapsamında evleri ve telefonları dinlenen pek çok A.B.D. vatandaşının tecrübelerine paralel olarak, *Kara Şövalye*'de (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008) benzer bir gözetim ağı kurulmuş, cep telefonlarından yayılan sinyaller sayesinde Batman'in suçluların yerini tespit edebildiği ve olaya müdahale edebildiği bir şehir hayal edilmiştir. Filmin sonunda, böyle bir denetim gücü sayesinde büyük bir terörist plan engellenmiş, kontrol mekanizmalarının yararı olumlanmıştır. Ricki Stern ve Anne Sundberg'in yönettiği belgesel türündeki *The End of America* (2008) feda edilen özgürlüklerin ardından bir ülkenin faşizme nasıl ilerleyeceği tartışılmış, ufak görünmekle beraber vazgeçilen her bir sivil hakkın toplumsal dirençte nasıl bir boşluk oluşturacağı gözlemlenmek istenmiştir.

Toplumu denetleyerek, gözetleyerek, müdahale ederek dışarıdan korumaya çalışan A.B.D. güvenlik mekanizmalarının bir diğer işlevi de, ülkenin çevresine duvar örme çabaları olmuştur. Saldırıdan sonra uzun bir süre boyunca, *Terminal* (*The Terminal*, Steven Spielberg, 2004) filmindeki gümrük görevlisinin de söylediği gibi, "Amerika kapalı"dır; giriş ve çıkışlar seyahat edenler için imkânsızlaşmış, göçmenlik işlemleri uzamış, üniversitelere alınan yabancı öğrenci sayılarında bile düşüş yaşanmıştır. Slavoj Zizek, "demokrasi bugün artık adalet, eşitlik ve vatandaşın özgür katılımı üzerine değil; ayrımcılık, yükselen duvarlar ve kapısı kilitli cemaatler

üzerine kuruludur" der (Gomez, 2009: 8). Böyle bir duvar örme eğilimi, Hollywood içinde karşılığını bilim-kurgu ve fantastik filmlerde daha mecazi, ama daha güçlü bir şekilde bulmuştur (Sanchez- Escalonilla; 2009: 20). Sınır gibi, siperdeki kişi gibi dramatik ikonların, fantastik filmlerde kurgulanışı, milli sınırların bazen hendeğe ve kapana dönüşebileceği konusunda uyarı olarak kullanılmıştır. *Panik Odası* (*Panic Room*, David Fincher, 2002), *Dünyalar Savaşı* (*War of the Worlds,* Steven Spielberg, 2005), *Öldüren Sis* (*The Mist*, Frank Darabont, 2007), *Köy* (*The Village,* Night Shyamalan, 2004), *Mistik Olay* (*The Happening,* Night Shyamalan, 2008) gibi fantastik filmler, kişinin kendisini korumaya çalışırken, siper sandığı duvarların, onu nasıl tutsak edebileceği üzerine yorum yapmaktadırlar. Bu tür fantastik, bilim-kurgu filmlerinin, batılı sosyopolitik düzlemde beslenmiş, genel bir korku, güvensizlik ve tehlikeyi yansıttıkları, metaforik yaklaşımları bu çerçeveyi aşarak evrensel bir söylem oluşturup, tecrübeye diğer izleyicileri de dahil ettiği için, travmatik olaylarla daha yakın bir bağlantıyı mecaz üzerinden kurabildikleri öne sürülmektedir (Mateos, 2009: 37).

11 Eylül sonrası ortaya çıkan en belirgin tema, güvensizlik hissi, türün kendine has yapısı nedeniyle korku filmlerinin hem sayıca hem de hâsılat bakımından yükselmesine neden olmuştur. George W. Bush'un saldırı sonrası yaptığı ilk açıklamada, sorumluları "Şeytanın Ekseni" olarak tanımladığını, gerçekleştirilen eylemin şeytaniliği ve kötülüğü üzerine yorum yaptığını belirten John Nelson, korkunun kötülükler söyleminin popüler türü olduğunu belirtir (2003: 83). Terörizmin rejim terörizmi haline aldığı durumlara, yukarıda bahsedilen türde distopyalara karşılık geldiğini belirten Nelson, korkuyla terörün ikiz kardeşler olduğunu, terör kapatır, engeller ve bastırırken, korkunun provoke ve radikalize

ettiğinden bahseder (2003: 85). Rodriguez Mateos, 11 Eylül sonrası korku filmlerinin ilhamını bir şekilde o gün yaşanan olaydan aldığını belirtirken, izleyenlere tanıdık olan anksiyete ve kolektif histeri atmosferini ve kaotik görüntüleri yeniden canlandırdığını vurgular: "korku türü, terör saldırıları ve bunların sosyal sonuçları arasındaki alegorik bağlantıya yer sağlayan alandır" der (Mateos, 2009: 36). Nick Muntean, Freud'un travma sonrası tekrar eden kabuslarla ilgili teorisini iletirken, travma rüyalarındaki terörün, travmaya neden olan ilk olayın yarattığı etkiye, gelecekteki başka bir olayın sahip olmasını engellemek gibi bir amaca hizmet edeceğinden bahseder (2009: 53). Böyle bir bakış açısı, belki de 11 Eylül gibi büyük bir travmatik olaydan sonra, korku filmlerinin neden daha çok ilgi çektiğiyle ilgili bir ipucu da sunmaktadır.

Güvensizlik hissinin katlanarak arttığı 11 Eylül sonrası dönemde, korku türünde çekilen filmlerin büyük bir kısmı, dönemin ve toplumun ruhuna paralel olarak, dünyanın ne kadar tekinsiz bir yer olduğu, kişinin kimseye hatta kendisine bile güvenemeyeceği, kötülüğün onu her an her yerde yakalayabileceği gibi nevrotik temalar öne çıkmıştır. Sıradan bir kişi için artık her şey korkunçtur: eşyalar, evler, arabalar, küçük çocuklar, hamile kadınlar, yaşlı dedeler, musluktan akan sular ve aynanın aksindeki görüntüler. Sarsılmayan bir anlama haiz olduğunu ve varlığının bir önem ifade ettiğini hissetmek isteyen bireyin bu tür bir "korku kültürü" içindeki bir diğer korkusu ise kendisinin ya da en sevdiklerinin, bir gün hiçbir açıklama olmadan, aniden yok olup gitmesidir: *96 Saat* (*Taken*, Pierre Morel, 2008), *Gizemli Parçalar* (*The Forgotten*, Joseph Ruben, 2004) ve *Uçuş Planı* (*Flightplan*, Robert Schwentke, 2005) gibi pek çok film, kişinin en yakınındakilerin birden yok olmasıyla ilgili korkuları yansıtan gerilim filmleridir.

11 Eylül 2001 sonrası post-travmatik sendromundan bahsederken, artık saldırıya uğramış mağdur ve pasif bir toplumun korkularından değil, kendisine saldıranlarla hesaplaşmaya girişmiş bir ülkenin kendisine olan güvenini yeniden tesis etme çabasından bahsetmek gerekmektedir. 11 Eylül saldırısı ve sonrasında gelişen Afganistan ve Irak harekatlarının yarattığı atmosfer, Hollywood'a sadece görünürde bağlantısız kurgular üzerinden metaforik olarak girmemiş, bu saldırı ve harekatlardan bahseden filmler üretilmeye başlanmıştır. Kim Toffoletti ve Victoria Grace, 11 Eylül sonrası Hollywood savaş filmlerinin neden düşük hâsılatlar getirdikleri ve neden A.B.D. toplumunda kayıtsızlık (indifference) gibi bir tepkiyle karşılandıklarını araştırdıkları makalelerinde, bu savaş filmlerinin daha önceki dönemlerde üretilenlere benzemediğinden bahsederler (2010: 64). A.B.D. ordularının Irak'a girişi, Irak'ı kitle imha silahlarından arındırmak, Saddam'ın terörizm desteğine son vermek ve Iraklıları özgürleştirmek gibi amaçlarla haklı çıkarılmak istenmiş (Toffoletti&Grace, 2010: 62); fakat Irak'a giriş, A.B.D. halkı için travmatize edici, yine hayal kırıklığı getiren, hem sivil hem askeri çok sayıda kayba neden olan sonuçlar doğurmuştur. Irak Savaşı'nın A.B.D. askerlerini sarsan ve amaçlarını sorgulamalarına neden olan yönü, bu savaşta, askerlerin çarpışmak üzere eğitildiği klasik düşmanın olmaması, sivil ve düşmanı birbirinden ayırmanın imkânsızlığıdır (Toffoletti&Grace, 2010: 64). Toffoletti ve Grace'in üzerindeki araştırma yaptıkları savaş filmleri arasında *Cesurların Vatanı* (*Home of the Brave*, Irwin Winkler, 2006), *Stop-Loss* (Kinberly Peirce, 2008) ve ikinci bölümde daha detaylı incelenecek olan *Tanrının Vadisinde* (*In the Valley of Elah*, Paul Haggis, 2007) göze çarpar. İncelenen filmler arasında *Ölümcül Tuzak* (The Hurt Locker, Kathryn Bigelow, 2008) 2010 Akademi Ödülleri'nde en iyi film de dâhil 6 ödül almayı başarmış, fakat gişe

hâsılatında 16,4 milyon dolarda kalmıştır (Toffoletti&Grace, 2010: 65). Bu rakam, II. Dünya Savaşı ya da Vietnam'ı anlatan büyük stüdyo filmlerinin yüzlerce milyon dolarlık hâsılatının yanında çok azdır.

Bu filmlerin başarısızlığını, Baudrillard'ın fikirlerinin ışığında toplumun "umursamazlık" ve kayıtsızlığına bağlayan Toffoletti ve Grace, aralarındaki mesafeye gerilimin (ve doğal olarak ilginin) yerleşeceği zıt uçların çökmesiyle beraber, bir kriter kaybının, tercihsizliğin oluşacağından, bunun da böyle bir umursamama durumu getireceğinden bahsederler (2010: 67). Bu çöküşle beraber, siyasi görüş farklarının da koordinatları kaybolmaya başlar, neyin karşılığında neyin riske atıldığını belirlemek imkânsızlaşır (2010: 80). 11 Eylül saldırısının sembolizmini Batının idrak edemeyeceğini belirten yazarlar, Irak'taki harekâtla, tek bir sembolik olay olan 11 Eylül'e geniş bir askeri güçle karşılık verilmeye çalışıldığını, 11 Eylül'ün aslında var olan bir antagonizmaya temsil kazandıran, sembolik bir boyutu olduğunu vurgularlar (2010: 69). Daha önce sözü geçen, korku toplumu yaratılarak etkisi tedavi edilmek istenirken arttırılan travma tartışmasına ek bir not olarak, Baudrillard alıntıları yaparak, manik ve saplantılı bir güvenlik kaygısı ve kontrol ihtiyacının, asıl ve sürekli terörize eden şey haline geldiğini belirtir, "batının kendisini terörize etmesinin" sağlandığından bahseder, bunu da 11 Eylül eyleminin gerçek zaferi olarak vurgularlar (2010: 70). Ne de olsa öldürürken ölmeyi de göze alan kişi ya da kişilere karşı savaşta, ne ordu, ne polis; ne istihbarat servisleri ne de gelişmiş dünyanın herhangi bir teknolojik aygıtı yeterlidir (Gomez, 2009: 9). Batının "sıfır ölüm" mantığına sahip olduğunu belirten Baudrillard, 11 Eylül'e karşılık gelecek bir karşı-saldırı silahına A.B.D.'nin sahip olmadığını, çünkü Batının

kültür ve değerlerinin hayatın korunmasını her şeyin üstünde tuttuğunu belirtir (Toffoletti&Grace, 2010: 72).

Nitekim 11 Eylül sonrası Hollywood'da üretilen savaş filmleri de, Irak Savaşı'nı herhangi bir şekilde yüceleştirip kutsamak yerine, savaşta verilen hayatları kurban olarak değil, telef olarak görme eğilimdedirler; kaybolan milli onuru tekrar tesis etmek içinse, kahramanlık ve onur maskesi gibi işlev gören madalya, anma ve askeri cenaze törenleri, A.B.D.'nin birer "gurur simülasyonu" olarak, bu filmlerin her birinde göze çarpmaktadır (Toffoletti&Grace, 2010: 72). Kendi ölüsünü yüceltirken ölen Iraklıların cesetleriyle resim çektirmek, cesetlere giysi giydirmek ya da benzer bir şekilde alay ederek bu ölümleri önemsiz ve lüzumsuz kılma çabasının, ordu içinde sıradan bir davranış olarak görülmesi, 11 Eylül'ün otoritesini ve gücünü elinden aldığı Batı için bir çeşit gücü tekrar ele geçirme durumu olarak değerlendirilebilir. Kahramanca ve çetin bir savaşta, ülkesini koruyan onurlu asker söyleminin Irak Savaşı için işlevsel olmayışı, eve dönen askerlerin de bu filmler gibi bir umursamazlıkla karşılanmasına sebep olur. Seyirci bu filmleri izlediğinde, 11 Eylül sonrası terörizme verilen cevabın yetersiz, abes, beyhude olduğu fikriyle yüzleşir ve bu radikal antagonizmaya bir karşılık verme yetisine kendi toplumlarının sahip olumadığına tekrar şahit olur. 11 Eylül 2001, Batının sahip olduğu anlamlandırma koordinatlarının çok dışında bir eylemdir; A.B.D. toplumunun saldırı sonrası kendisine yönelttiği ilk soru, bunun neden onların başına geldiği, bu kadar büyük nefreti ne yaparak hak ettikleridir (Rowe&Malhotra, 2003: 56).

11 Eylül 2001 saldırısını, tek bir ülkenin başına gelmiş ve sadece onu ilgilendiren bir olay olarak değerlendirmek mümkün değildir. Mağduru, muhatabı,

zanlısı ve tanığı olarak tüm dünya bu saldırıdan bir şekilde etkilenmiş ve saldırılara tepki vermiştir. Saldırılar arkasından gelen bağımsız bir film, Eleven Minutes, Nine Seconds, One Image: September 11 (2002) 11 yönetmenin yapımcı Alain Brigand'ın fikri üzerine çektikleri 11 kısa filmden oluşur ve seyircisine "sınırsız ifade özgürlüğü" vaat eder. Farklı ülkelerden bakış açılarıyla bir araya getirilen film, 11 Eylül'ün dünyanın değişik yerlerinde yarattığı etkiyi anlamak için ipuçları sağlayan bir yapımdır. Bosna-Hersek'e ait kısa filmi yöneten Danis Tanovic, Srebrenitza'yı her ayın 11'inde gösteri yaparak anan Bosnalı kadınları gösterdiği filminde, insanlığın çekilen acılarda yakaladığı birlikteliğe değinir; 11 Eylül sonrası radyoda duyulan bir ses, böyle bir saldırıdan sonra, dünyadan artık her şeyi beklemenin mümkün olduğunu anons eder. Filmde Müslüman Doğu'nun gözüyle 11 Eylül'e bakan iki film vardır: Samira Makhmalbaf'ın İran'daki Afgan göçmenlerini konu eden kısa filmi ve Mira Nair'in A.B.D.'de yaşayan Müslüman Hintli bir aileyi konu alan filmi. Makhmalbaf, Afgan çocukların gözünden, çok yargısal olmadığını belirttiği bir eleştiri yapar; çocuklar 11 Eylül'ü anlamlandırmakta zorlanırlar; fakat meydana gelen şeyin Tanrı'nın adaleti olamayacağı, çünkü Tanrı'nın uçakları olmadığı konusunda fikir birliğine varırlar. Ken Loach, Birleşik Krallık adına çektiği filmde, 11 Eylül 1973 Şili'sini hatırlatır; Şili'nin kendi demokrasisinin, A.B.D. tarafından nasıl yıkıldığını anlatarak 11 Eylüller arasında bağlantı kurar. Filmin kahramanı, A.B.D.'li şehit ailelerine yazdığı mektupta, St. Augustine'in bir sözünden bahseder, "umudun iki güzel kızı vardır, biri öfke, diğeri cesaret: öfke, olayların haline, cesaretse bu hali değiştirebilmeye." Alejandro Gonzalez Inarritu, Meksika adına çektiği kısa filmde, 11 Eylül'ü parçalarına ayırır ve birbiri ardına defalarca izlenen görüntüleri ve duyulan sesleri ait oldukları bağlamdan çıkararak izleyiciye

saniyeler halinde tekrar verir. Filmin büyük kısmı karanlık bir ekranda geçmesine rağmen, kulelerden atlayan insanların havada düşüşlerini ve kulenin alev içindeki görüntüsünü birkaç saniye için tekrar izleyen seyirci, “konuşulamaz” şey üzerine konuşan bir filmin kavranması imkânsız bir olay üzerine yaptığı yoruma tanık olmaktadır. Inarritu’nun kullandığı, pek çok dilde geçen, birbirine geçmiş sesler arasından, anonim bir Amerikalınınki diğerlerinden daha net duyuluyor: “Teröristlere yataklık eden bütün ülkeleri vurmalıyız. Sadece terörist kamplarını değil: Babaları da vurulsun istiyorum, anneleri de vurulsun istiyorum, çocukları da vurulsun istiyorum, dünya tekrar bizden korksun istiyorum”. Filmler arasında doğrudan en büyük bağlantıyı ise Sean Penn’in çektiği A.B.D.’ye ait kısa film kurar: seneler önce vefat etmiş karısı hayattaymış gibi onunla iletişim kuran, normal hayatına devam eden, her şey yolundaymış ve hiçbir sorun yokmuş gibi “rüya” içinde yaşayan bir adamın, kulelerin çöküşüyle evine ilk kez ışık girmesi ve bu ışığın süzüldüğü odasında eşinin aslında ölü olduğuna dair yaşadığı tezahür anı konu edilir. Penn, son derece kişisel bir öyküden hareketle, 11 Eylül’ün yıkılan kulelerini, A.B.D.’yi rüyadan uyandıracak olan “aydınlanma” olarak göstermek ister. 11 Eylül 2001 tarihinin, A.B.D. toplumu için bir dönüm noktası olması; yaşanan travmatik olayın ülke tarihinde bir kırılma yaratarak toplumu dönüştürmesi, hem Penn’in hem de bu çalışmanın filmler üzerinden anlatmak istediği olgudur.

2. HOLLYWOOD SİNEMASI ÖRNEKLERİNİ TRAVMA EŞLİĞİNDE OKUMAK

A.B.D. tarihinin II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşadığı en büyük kırılmalardan birine sebep olmuş olan 11 Eylül saldırısı, Hollywood sineması tarafından da benzer bir dramatik etkiyle karşılanmış, o tarihten sonra çekilen filmlerde çeşitli semboller üzerinden etkileri takip edilebilen travmatik bir olay halini almıştır. Saldırının yaşandığı 11 Eylül 2001 tarihinin hemen ardından çekilen filmlerde, saldırı sırasında yıkılmış olan ikiz kulelerin boşluğuna işaret edebilecek çekimlerden kaçınılmış, saldırıları direkt olarak konu alan ilk yapımlar uzun süre çekilmemiş, saldırının hedefi olan New York Hollywood filmlerinde daha az tercih edilen bir mekân halini almıştır.

A.B.D. toplumunun anlamlandırmakta zorluk çektiği bu travmatik olay, Hollywood sineması içinde sadece bu tür bilinçli tepkiler doğurmamış, aynı zamanda, pek çok film örneği dikkatle incelendiğinde görüleceği üzere, travma semptomlarıyla dolu, 11 Eylül gününün açtığı yaranın varlığına işaret eden sembollere sahip filmler ortaya çıkarmıştır. 11 Eylül saldırıları ardından çekilen pek çok filmde, o günün ortaya çıkardığı, A.B.D. toplumunu değiştiren ve dönüştüren bir travmanın izleri gözlemlenebilmektedir. Travmatik tecrübelerin yüzeye en kolay yansıdığı korku, gerilim türü filmler 11 Eylül'ün neyi değiştirdiğini gözlemlemek, ne tür korkular ortaya çıkardığını göstermek açısından bu çalışmanın merkezinde tutulmuştur. *Otel* (*Hostel,* Eli Roth, 2005) ve *Köy* (*The Village,* M. Night Shyamalan, 2004) filmleri, bu çalışmada 11 Eylül travmasının Holywood sinemasının gerilim türüne yansımalarını gözlemlemek için analiz edilecek filmlerdir. Her iki yönetmen

de, 11 Eylül sonrası korku ve gerilim türünde filmler üretmiş, bunu yaparken de hem türün özelliklerini değiştirmiş, hem de A.B.D. toplumunun anlam kazandıramadıkları bir terör saldırısı sonrası değişen korkularına işaret etmişlerdir. Bireysel haklar, özgürlükler, güvenlik hissi, işkence, kaybolma, feda etme, bilinmeyenden korkma gibi pek çok konuda toplumlarında gerçekleşen dramatik değişimlerin bir yansıması olarak görev yapmışlardır.

Tanrının Vadisinde (*In the Valley of Elah,* Paul Haggis, 2007) analiz edilecek olan filmler arasında güvenlik, terörizm, savaş travması, adalet, güven duygusu, vatanseverlik gibi 11 Eylül sonrası çokça tartışılagelmiş konular üzerinden doğrudan yorum getiren tek örnek olmasıyla diğerlerinden ayrılır; fakat bu film de barındırdığı pek çok sembol aracılığıyla ait olduğu toplumun travmatik tecrübe sonucu yaşadığı kırılmaları seyircisine yansıtır, toplumun en değer verdiği kavramların 11 Eylül sonrası yaşadığı değişime işaret eder.

Christopher Nolan'ın yönettiği *Kara Şövalye* (*The Dark Knight,* 2008) ise, incelenen diğer üç filmin aksine, bir travma etkileri yansıması değil, 11 Eylül gibi bir felaket geçirmiş bir toplumda adaletin ve düzenin yeniden tesis edilmesi arzusunun getirdiği, Hollywood sinemasının tarihi boyunca hemen her travmatik tecrübeden sonra benzerlerini yeniden ürettiği bir felaket filmidir. Bu film bir yaranın varlığıyla ilgili ipucu vermekten çok, tedavisi üzerinde durur; seyircisine, onun kendi travmatik tecrübesiyle bağlantılandırabileceği distopik bir şehir sunarak, güçlü bir kurtarıcı vadeder.

Bu bölümde analiz edilmeye çalışılan her dört film de, kendilerine has tavırları içinde 11 Eylül travmasının ortaya çıkardığı kırılmaya işaret etmekte ve

olayın A.B.D. tarihinde meydana getirdiği kırılmanın paralelinde bir değişimin de Hollywood sineması için geçerli olabileceğini göstermektedirler.

2.1. Tanrının Vadisinde

Tanrının Vadisinde (*In the Valley of Elah*, Paul Haggis, 2007), kendisiyle aynı sene gösterime giren pek çok yüksek bütçeli, Irak Savaşı konulu Hollywood filmi gibi, seyircisini savaş travmasından haberdar etmek, toplumu savaşın "gerçek yüzü" ile karşı karşıya bırakmak ve filmin sorunlu gördüğü belirli bir konuda toplumun tepkisini talep etmek gibi bir misyonla gösterime girmiş, savaş üzerine beyan edilen eleştirel görüşler arasında yerini almayı başarmış, fakat A.B.D. toplumundan beklediği ilgiyi görememiş bir filmdir. *Arslanı Kuzulara* (*Lions For Lambs*, Robert Redford, 2007), *Yargısız İnfaz* (*Rendition*, Gavin Hood, 2007), *Örtülü Gerçek* (*Redacted*, Brian De Palma, 2007) ve *Battle for Haditha* (*Nick Broomfield*, 2007) gibi, *Tanrının Vadisinde* filmi de, savaş sırasında ve eve dönüş sonrası A.B.D. ordusu askerlerinin ve onların yakın çevrelerinin yaşadıkları ya da tanık oldukları trajedileri konu alır ve topluma Irak Savaşı'nın amacı ve başarısı ile ilgili pek çok soru yöneltir. Irak Savaşı boyunca binlerce A.B.D. askeri ölmüş, on binlercesi yaralanmış, bununla beraber bir milyondan fazla Iraklı hayatını kaybetmiş ve daha milyonlarcası evlerini ve ülkelerini terketmeye zorlanmış, A.B.D. ekonomisi ise 3 trilyon dolar zarara uğramıştır (Horne, 2010: 11). Bu istatistiklerin Hollywood'a onlarca Irak Savaşı filmi olarak geri dönmesi kaçınılmaz bir sonuç olmuştur.

Gerçek bir olay üzerine kurgulanmış *Tanrının Vadisinde* filmi, Vietnam'da görev yapmış, asker emeklisi bir baba olan Hank Deerfield'in, oğlu Mike Irak'tan döndükten sonra A.B.D.'deki askeri üstte birden yok olarak kaçak ilan edilmesi

üzerine meseleyi araştırmak için yola çıkmasıyla başlar. Hank askeri disiplinini hala koruyan, azınlıklara karşı şüpheyle yaklaşmak ve zayıflık olarak kabul ettiği duygusal tepkilere karşı ayıplamayla karşılık vermek gibi son derece tanıdık zafiyetler gösteren, Hollywood'da daha önce de pek çok kez tasvir edilmiş, tipik bir beyaz Amerikalıdır. Daha önce büyük oğlunu savaşa şehir veren Hank, oğlu Mike'ın bulunduğu üsse gider ve kısa zaman içinde de Mike'ın pek çok defa bıçaklanarak öldürükten sonra parçalanıp yakılmış ve ortalığa saçılmış cesedi bulunur. Buradan sonra Hank, yerel bir polis olan Emily Sanders ile birlikte bir dedektif gibi çalışarak oğlunu öldürenleri bulmaya çalışır. Bu araştırma sürecinde ise, seyirciye Irak'tan dönen askerlerin psikolojisi aktarılmak istenir. Mike'ın telefonundaki kesik video görüntüleri, Irak'ta askerlerin neler yaşadığıyla ilgili trajik tabloya işaret etmektedir.

Film, cinayeti kimin işlediğinden çok, neden işlediği üzerine sorular sorar: Hank, ülkesine sağ salim dönen Mike'ın, döndükten sadece birkaç gün sonra vahşi bir şekilde öldürülmesine yol açan şeyi öğrenmek istemektedir. Sonuçta hiç beklemediği bir şeyi bulur; filmin afişlerinde söylendiği gibi "gerçekle yüzleşmek, bazen gerçeği bulmaktan daha zor" olacaktır. Mike, kendisiyle aynı takımda görevli arkadaşları tarafından öldürülmüştür ve bu cinayetin altında hiç bir makul neden yoktur. Filme konu olan gerçek hikâye ile ilgili yapılan haberler ve olay üzerine yazılan kitap, cinayete sebep olarak, Mike'ın Irak'ta bir ordu suistimaline tanık olduğu ve ortadan kaldırılmak istendiği ya da uyuşturucu satıcılarıyla arasında husumet bulunduğu gibi birkaç ihtimale işaret ederler (Boal, 2004: 1). *Tanrının Vadisinde* ise, bu ihtimalleri kısaca sıralamakla beraber, Mike'ı öldüren "içimizdeki düşman" olarak tek bir sorumluya işaret ederler: post-travmatik stres sendromu.

Filmin adını aldığı *Valley of Elah* kısası, filmin Irak Savaşı travmasıyla ilgili yaptığı genel yorumun, dini bir mitoloji üzerinden ifade bulmuş halidir. İsrailoğulları ve Filistinliler arasındaki bu savaşta, Filistinlilerin dev canavarı Calut (Goliath), karşı taraftan kendisiyle çarpışmaya cesaret edecek bir gönüllü ister; fakat Calut'un devasa cüssesi ve engin savaş tecrübesi karşısında hiç kimse gönüllü olmaz. İsrailoğulları tarafında, genç, çelimsiz, tecrübesiz bir çoban olan Davut (David) öne çıkarak, bir sapandan başka silahı ya da zırhı olmadan Calut'a rakip olmayı talep eder. Kimse ona inanmamasına rağmen, Davut Calut'u öldürür ve İsrailoğullarının gelecek kralı belirlenmiş olur. Bu mitolojik öykü, filmdeki yerini Hank'in polis memuru Emily'nin oğlu David'e bu hikâyeyi anlatmasıyla bulur. Hank'in bu öyküden çıkardığı sonuç, Davut'un ilk olarak kendi korkusuyla savaşmak zorunda kaldığıdır. Emily'in oğlu David'e verdiği kahramanlık öğüdü, canavarlarla ancak böyle savaşılacağıdır: "Sana doğru gelmelerini bekler, onları kendine çekersin. Gözlerinin tam içine bakar, sonra onları alaşağı edersin". Davut ve Calut arasındaki bu mitolojik mücadele, filme iki açıdan anlamlı bir mesaj kazandırır: A.B.D. toplumu için erkeklik, kahramanlık, onur gibi ideallerin orduda ve savaşta bulduğu karşılık ve Davut'un Calut karşısında tecrübe etmek zorunda kaldığı travma.

Hank Deerfield, *Tanrının Vadisinde* filminin, seyircinin empati kurmasını beklediği kahramanı, kahramanlığın ve vatan sevgisinin vücut bulmuş halidir. Deerfield ailesinde askerlik, filmde bir sonraki erkek çocuğa kalan eski bir saat ve bir asker çantası ile sembolize edildiği üzere, babadan oğula geçen bir görevdir. Hank'in babası askerdir, kendisi Vietnam'da hizmet etmiş, iki oğlunu da asker yapmıştır. Erkek bedeninin parçalanıp, tekrar kurulduğu, fallik bir erkekliğin gücünün vücut bulduğu ordu, her erkeğin ait olduğu ve kazandığı onurla kendini kanıtladığı evrendir

(Robinson, 2001: 133-147). Mike'ın annesi Joan, oğlunun ölümünden sonra seyircinin dikkatini ilk kez bu noktaya çeker: "Bu evde yaşadığı için, orduya gitmediği müddetçe kendisini erkek hissetmeyecekti" diyerek eşi Hank'i, Mike'a yaptırdığı seçimden dolayı sorumlu tutar. Yönetmen Paul Haggis 2008'deki bir röportajında, ülke tarihinde görülmüş en yüksek asker intiharı istatistiğine rağmen, A.B.D. toplumunun erkeklikle ilgili obsesif tutumundan bahseder: "Oğullarımızı muazzam kahramanlık öyküleriyle büyütüyoruz. Herkes dururken, silahsız, zırhsız, küçük Davut'un yaptıklarını hepimiz 'Aman tanrım, bu nasıl bir cesaret' diyerek alkışlıyoruz. Biz Davut olmak, kahramanı oynamak istiyoruz". Haggis, böyle bir kahramanlık hayranlığının, dışarıda bir yerde ülkeyi mahvetmek isteyen bir canavarın olduğunu haykırmanın, ülkedeki genç insanları, kriz anında orduya katılmak konusunda yüreklendirdiğini belirtirken, Irak'a gittiklerinde kendilerine anlatılmış olandan daha farklı bir şeyle karşılaştıklarını ekler. "Ölen sivilleri, kadınları, çocukları ve oradaki suistimali gören bu genç askerler, kendilerini ciddi bir sorunla karşı karşıya buluyorlar: Calut, savaştıkları asiler olmaktan çıkıp, kendilerine dönüşüyor" (Heron, 2008).

Filmin kaçınılmaz bulduğu son, A.B.D. toplumunun en değer verdiği kültürel mitleri savaşı kutlayıp yücelttikçe, Mike gibi genç adamların ölmeye devam edeceğidir (Horne, 2010: 5). Emily, bu hikâyenin doğruluğunu film boyunca sorgular, fakat Hank'in verdiği cevap, öykünün Kuran'da bile böyle geçtiği, yani karşısındaki düşmanın da aynı dersle eğitildiğidir. Irak Savaşı gibi, düzenli orduların, her yerden gelmesi mümkün olan asi saldırılarına karşı alarmda oldukları, siville eli silahlı insanları birbirlerinden ayırmanın mümkün olmadığı yabancı bir dünyada, düşmanlarını insanlıktan sıyırarak canavarlaştırmanın ve Davut'la özdeşleşmenin,

askerlerin eylemleri için ahlaki bir olumlama sağladığını belirten Thomas Horne, "kabul gören fikirlerin sebep olduğu eylemlerden ortaya çıkan sonuçlar hayal edilene benzemiyorsa, belki de topluma rehberlik eden miti tekrar sorgulama zamanıdır" der (2010: 6). Nitekim Irak Savaşı'ndan dönen Mike ve arkadaşları, ordudaki tecrübeleri sonucu "erkek" olmamış, tam tersine, öldürmeyi ve işkence etmeyi öğrenmiş, hayata karşı inançlarını kaybetmiş, uyuşturucu kullanmayı ve şiddeti sıradan bir pratik haline getirmişlerdir.

Nietzsche'nin "Canavarlarla dövüşürken dikkat et, yoksa sen de bir canavara dönüşürsün" sözünü hatırlatan Horne, filmin travmatik kırılmasının, Mike'ın Irak'ta ezerek öldürdüğü çocuk ile başladığını ifade eder (2010: 8). Mike takım arkadaşlarının da bulunduğu aracı sürerken, yolda oyun oynayan bir grup çocukla karşılaşır ve arkadaşları ona herhangi bir saldırı olasılığına karşın frene basmamasını söyler. Mike çocuklardan birine öyle hızlı çarpar ki neye çarptığını dahi anlayamaz; uyarılara rağmen araçtan iner ve çocuğun cesediyle karşılaşır. Olay sonrası Mike'ın babası Hank ile yaptığı konuşma sırasında, kendisini Irak'tan kurtarması için yalvararak ağlamaya başlar, başına çok kötü bir şeyin geldiğini söyler. Hank'in duyduğu sözler karşısında hissettiği şey utanç olur: Mike'ı dinlemez, kimsenin onu görmediğinden emin olmak ister, telefonu kapatır. Mike, sebep olduğu ölümle beraber, Irak'ta ne yaptıkları konusundaki inançlarını yitirmiştir. Mike'ın karakterini değiştirecek olan bu olay, babasının verdiği tepki ve takımındaki arkadaşlarının kayıtsızlığı ile güçlenir ve ortaya savaş esirlerine işkence etmekten hoşlanan, ölü sivillerin cesetleriyle dalga geçen yeni Mike çıkar (Horne, 2010: 8). Böyle bir travmatik sendrom tasviri, Jonathan Shay'in Vietnam'da görev yapmış askerlerde görülen post-travmatik sendrom üzerine yazdığı analiziyle örtüşmektedir: doğru

olduğuna inanılan şeye edilen ihanet, bunun askerin ülkesine hizmet idealiyle yarattığı derin çelişki ve ortaya çıkan travmanın ordu tarafından reddedilişi (Shay, 1994: 17). Ortaya çıkan sonuç ise, ahlaki yargılamanın kayboluşu, yani "kendini kontrol etme yeteneğinin kayboluşu"dur (Horne, 2010: 8).

Amerikan Psikiyatri Derneği (*APA*) 1994 yılında, post-travmatik stres bozukluğunu ruhsal bozukluklar arasına eklerken, semptomlarını, kâbuslarla ortaya çıkan "Olayı Yeniden Yaşama", amnezi ve tepkisizlikle tanımlanan "İmtina ve Hissizleşme" ve çabuk sinirlenme, abartılı tepki gösterme, öfke patlamaları ve algı zorluğu ile kendini gösteren "Artan Uyarılma" şeklindeki üç tepki ya da bunların bir karışımı olarak tanımlamıştır (Bisson, 2007: 399). *Tanrının Vadisinde* filminde konu edilen de, askerlerin yaşadığı tepkisizlik ve hissizleşmenin yanı sıra, sorumluluk hissinin azalması ve kendini kontrol etme yeteneğinin gerilemesiyle gelen bir şiddet eğilimidir. Travmatize olan askerler, Irak'ta karşılaştıkları durumla demoralize olmuş ve gaddarlaşmış, sonuç olarak da çareyi canavarlaşmakta bulmuşlardır (Lee, 2007). Film, sadece Mike ve arkadaşlarının birkaç çürük elma olarak canileştiğini değil, Emily'nin çalıştığı departmana gelen bir şikayet yoluyla, karşı karşıya olunan tehlikenin herkes için geçerli olduğunu gösterir. Filmin sonunda kocası tarafından tahmin edilir bir şekilde boğularak öldürülecek olan bir kadın, savaştan yeni dönen kocasının acayip davrandığını, durup dururken köpeklerini küvette boğarak öldürdüğünü ve yardıma ihtiyacı olduğunu söyler. Filmde şiddet her yerdedir, daha kötüsü nedensiz ve anlamsız kılınmıştır.

Filmin sonunda Mike'ı öldüren arkadaşı, ne olduğunu dahi bilmediği bir konu üzerine tartışmaya başladıklarını, gruptaki herkesin bağırıp çağırdığını, kendisinin ise

olan biteni izlerken birden aşağı baktığını ve Mike'ı bıçaklamakta olduğunu gördüğünü anlatır. Cinayeti anlamsız kılan bu detay, hem Mike'ın babası, hem de seyirci için dehşet vericidir. İşlediği cinayetle ilgili herhangi bir duyguya sahip olmayan katil arkadaş grubu, olay sonrası çok aç oldukları için gidip tavuk yediklerini anlatırlar. Açlığa arkadaşlarının trajik ölümünden daha duyarlı olan üç genç adam, daha sonra Mike'ı parçalara ayırıp, gaz dökerek yakmış, tanınmaz haldeki parçaları da bölge civarına saçıp hayvanlara yem olarak bırakmışlardır. Irak'ta kendileri şiddete maruz kalmayan fakat pek çok ölüme yol açan bu askerlerin deneyimlediği kayıtsızlık, travmanın sadece mağdura has değil, faile de aynı şiddetle vurabilen bir patoloji olduğunu belirten Ursula Mahlendorf'u onaylar biçimdedir. Mahlendorf, bir romandan hareketle Nazilerde post-travmatik sendrom belirtilerini yorumlamış, gaz odalarının ve fırınların sıradan görüntüler haline geldiği ve hayati fonksiyonların minimuma indirildiği toplama kamplarında, Nazilerin de "birkaç işlevden ibaret hale geldiklerini ve onları uyuşturulmuş ya da sarhoş gibi gösteren bir sersemlik ve zihinsel bir felç" içinde olduklarını yazmıştır (2003: 471). Tarif edilen bu durum, tam olarak Mike'ın katilinin yüzündeki ifadeye ve katil olduğu ortaya çıkmadan önce Hank ile yaptığı konuşmaya denk gelir: fail ne olup bittiğiyle ilgili bir yargıya dahi sahip değildir. Vietnam gazileri üzerinde yapılan bir savaş stresi ve travma değerlendirmesi, düşmanlık hissinin mevcut olmadığı durumlarda bile, insan hayatının değeriyle ilgili bir kayıtsızlık içine düşen askerlerin, "yemek yedikleri masadan kalkıp, onlarca kişiyi öldürüp aynı masaya geri dönerek yemek yemeye az önceki eylemleriyle ilgili hiçbir sorumluluk hissetmeden devam edebileceklerini" ifade etmektedir (Loufer&Gallops&Frey-Wouters, 1984: 79). Askerlerin empati

yetenekleri azalırken, eylemlerinin ortaya çıkaracağı sonuçlara yönelik bir kaygıya ise sahip olmadıkları gözlemlenmiştir.

Günümüz travma çalışmalarının öncü isimlerinden Cathy Caruth, travmanın bir patolojiden daha fazlasına tekabül ettiğini, "hemen her zaman, çığlık atan bir yaranın, başka şekilde bilinmesi mümkün olmayan bir gerçekliğe işaret etmeye çalışan hikayesi" olduğunu belirtirken (1996: 4), bir başkası, Judith Lewis Herman, ciddi travmatik zedelenmelerin her bir örneğinin, "sosyal düzenin doğruluğuna yönelik bir başkaldırı" olduğunu ifade eder (aktaran Shay, 1994: 3). Filmin ilk sahnelerinde, A.B.D. bayrağının yere değmesine izin vermeyen, bayrağı direğe kendi eliyle asan Hank, filmin sonunda, o bayrağı indirip, Mike'ın yolladığı kirli, yırtık bir diğer bayrağı, uluslararası kriz sinyali olduğunu söylediği başaşağı şekilde direğe asar. Hank, "kendimizi düzene sokmamız gibi bir ihtimal yok, perişan durumdayız" anlamına geldiğini söylediği bu ters asılmış bayrakla, filmin son derece aşikâr olan mesajını bir kez daha yinelemektedir. Emily'nin oğlu David'in Calut hikâyesini duyduktan sonra sorduğu soru, kralın neden küçük ve çelimsiz Davut'u, Calut gibi dev bir canavarın önüne sürdüğüdür: David, hikayenin sonunu değil, Davut'un, karşısındaki akıl almaz canavar karşısındaki çaresizliğini ve korkusunu sorgular. Tıpkı David gibi, *Tanrının Vadisinde* filmi de, A.B.D. ordusunun, Irak topraklarında uğradığı psikolojik yıkımın hesabını yapar ve toplumdan bu savaşı oylarıyla başlatan temsilcilerinden hesap sormaya davet eder.

A.B.D. toplumunun böyle güçlü bir mesaj karşısında gösterdiği kayıtsızlık ise, aynı dönemin diğer savaş filmlerinin akıbeti düşünüldüğünde, beklenen bir sonuçtur. Haggis, bu kayıtsızlığın nedeni üzerine cevap vermekten kaçındığı

röportajda, ortada bir sorun olduğunu, bu yüzden birilerinin bu filmleri yapmaya devam etmek zorunda olduğunu savunur (Heron, 2008). Kim Toffoletti ve Victoria Grace, 11 Eylül sonrası savaş filmlerine gösterilen ilginin azlığını inceledikleri makalelerinde, seyircinin kayıtsızlığını, Irak Savaşı'na artık inanç duymamalarına ve A.B.D. askerlerinin hayatlarının Irak'ta bir hiç uğruna ziyan olduğuyla ilgili gelişen hissiyata bağlar (Toffoletti&Grace, 2010: 73). "Kötülüğün basmakalıplaşması" durumunun ne tür zararlar getirdiğini A.B.D. toplumunun Vietnam'da My Lai sayesinde, Irak'ta ise Ebu Garib'le öğrendiğini savunan Dolgoff, Loewenberg ve Harrington, uzun müddetlerce maruz kalınan acıların, kişiye artık bir şey ifade etmemeye başlayacağından bahsederler (2009: 156). A.B.D. toplumunun savaşı, yerine geçecek başka bir şey önermeden eleştiren yapımlara doymuş olduğu tartışılırken, bu filmlerin toplumu görmeye hazır olmadığı bir onur kaybı ile yeniden karşılaştırdığı da öne sürülmektedir. Bu savaşta, eve dönen askerler kahraman olarak kucaklanmamaktadır; nitekim 2009 yılının ilk aylarında ordunun intiharlarla kaybettiği asker sayısı, çatışmada ölenlerden fazladır (Sontag&Alvarez, 2008).

Baudrillard'ın ışığında terörizmin doğası üzerine yazan Boris Groys, "kişinin ahlaki değerlerine sadece ihanet etmesi değil, bu tür değerlere sahip olmadığını belirtmesi, kendisine yönelik ihanetinin daha yüksek bir seviyesidir- kişinin her anlamda, her açıdan başarısızlığa uğradığının itirafıdır" der (Groys, 2005: 6). Irak Savaşı da bu açıdan, özellikle artık neden orada olunduğu anlamını kaybettiği için, her açıdan bir başarısızlık örneği olmuştur. Askeri olarak başarılmak istenen sonuca ulaşılması, toplumun geri kazanmayı beklediği gururu beraberinde getirmemiş, tam tersi 11 Eylül 2001 saldırılarına cevap verme konusunda, Batının ne derece yetersiz kaldığı ortaya çıkmıştır. Irak Savaşı, ortaya atılan nedenleri çok sayıda olmakla

beraber, 11 Eylülsonrası gelişen atmosferin hızlandırdığı bir süreç; saldırılar sırasında otoritesini kaybederek çaresizlik ve incinebilirlik içinde kendini bulan A.B.D. için, gücünü kendine ve dünyaya yeniden kanıtlama arzusudur. Bununla beraber, kendi hayatlarını feda ederek başka hayatları alan saldırganların verdiği sembolik mesaj, Irak'taki misyonu düzeni sağlamak değil hayatta kalmaya dönüşmüş A.B.D. ordusu tarafından karşılanamamıştır (Toffoletti&Grace, 2010: 73).

Seyircinin, kendi inisiyatifiyle girdiği savaştan, pek çok genç insanını heba eden A.B.D.'nin, Hank'in ifade ettiği gibi kendi başının çaresine dahi bakamayacağı boyutlarda bir krizin içinde çıkışı, yarasını algılamaya ve 11 Eylül 2001 saldırısını henüz başı ve sonu olan bir anlatım içine yerleştirmeye vakti olmamış halk için, sadece yeni bir kaybediş olmuştur. Toffoletti ve Grace, Batının böyle bir travmayı nötralize etmek için geliştirdiği stratejinin kayıtsızlık yoluyla imtina etmek olduğunu savunmaktadır (2010: 81). Baudrillard, 11 Eylül saldırısına cevaben verilen savaş için şöyle der: "hesap edilemeyecek sonuçlar doğuran bir ilk darbe (karşısında) Amerika'nın muazzam sayıdaki birlikleri gülünç sayılacak bir sonuca ulaşmıştır- bir kelebeğin kanat çırpışıyla biten bir kasırga gibi" (aktaran Toffoletti&Grace, 2010: 82). *Tanrının Vadisinde* gibi diğer Irak Savaşı filmleri de, bu tür bir yenilginin bilinciyle, Mike'ın telefonda ağlayarak Hank'e söylediği gibi, A.B.D. toplumunun artık daha fazla yara almamak için gençlerini Irak'tan çekip kurtarması gerektiğine işaret etmektedirler.

2.2. Amerikalılık, Kitlesel Korku Ve Otel Filmi

11 Eylül 2001 saldırısı sonrası A.B.D.'de değişen normlardan bir tanesi de terörist olduğu fikriyle yakalanan insanlardan bilgi alabilmek amacıyla işkence

yöntemlerinin kullanılmasının teklif edilmesidir. Washington Post gazetesi yazarı Walter Pincus, saldırıdan bir ay sonra yayınladığı haberde, Federal Büro'nun (*FBI*) "ilaç ya da baskı teknikleri kullanarak" tutuklulardan bilgi almayı düşündüğünü, ya da "tutukluların işkencenin anayasal olarak engellenmediği başka yerlere gönderilerek işlem görmesi" gibi bir çözüme başvurulması gerektiğini teklif ettiğini yazar (21 Ekim 2001). Günün koşullarına göre beklenebilir gibi görünen bu teklif, Amerika'nın anayasal hukukuyla uyumsuzdur ve 2001'den bu yana devam eden Amerika'da insan hakları nereye gidiyor içerikli endişelerin ve spekülasyonların temel konusu olmuştur. A.B.D. anayasasının bir parçası olan İnsan Hakları Yasası 1971 yılında fiziksel ve manevi işkenceyi uygulanamaz ilan etmiştir ve bu kanun anayasanın 8. Maddesi içinde halen yer almaktadır.

Bütün bu hukuki çerçeveye, A.B.D.'nin entelektüel mirası da eşlik etmektedir: ülkede işkencenin hiç bir koşul altında kabul edilemez olması bir insan hakları gerekliliği olarak görülmektedir. II. Dünya Savaşı ve 11 Eylül saldırılarının yarattığı sosyal etkiler arasındaki en büyük farklardan biri belki de budur; Amerikan toplumu işkencenin bazen "gerekli bir kötülük" olduğunu hissetmeye başlayacak ve Hollywood bu patolojik hissi inceleyen filmler yaratmaya başlayacaktır.

11 Eylül 2001 sonrası gerilim ve korku filmleri, saldırının toplumda yarattığı sarsıntıyı, geçirdikleri dönüşüm yoluyla çok daha net anlatmaktadırlar. Psikopat bireylerin bazen ahlaki bir ders vermek bazen de hastalıklı bir doyuma ulaşmak amacıyla insan öldürmeye başlaması ve kopya cinayetler- seri katiller alt başlıkları altında toplanabilecek 1990'lar korku filmleri saldırı sonrası bambaşka bir alana kaymıştır. İşkence fikri 2001 sonrası korku filmlerinde dominant bir pozisyon

almaya başlamış ve yeni korku filmi tanımları yaratılmıştır. İçerdikleri yüksek şiddet ve seyirciyi etkilemek için alışagelmişten daha fazla kullanılan bu yeni filmler "gorno" adıyla anılmaya başlamıştır. *The Independent* film eleştirmeni Shane Danielson bu filmlerin doğuşuyla ilgili "bazen toplumlar hak ettikleri filmleri bulurlar" yorumunu yapmış ve Amerika'nın işkence pornosu denilen yeni kategorisini *Otel* (*Hostel*, 2005) filmi ile Eli Roth'un başlattığını belirtmiştir (24 Haziran 2007). Yine benzer korku filmleri, işkenceye uğramış insan bedenlerini seyircisine bütün detaylarıyla gösterecek, ekrandan yansıyan fiziksel ve psikolojik kesikler, seyircisine kendi hayatlarının ve vücut bütünlüklerinin değerini hissettirecektir (Briefel, 2009: 95).

11 Eylül 2001'in nasıl bir toplumsal değişim yarattığını gösterebilmek amacıyla bakılması gereken önemli yerlerden biri oluşumunun daha başlarında olan, *Testere* (*Saw*, James Wan, 2004) serisi, *Dehşet Odası* (*Captivity*, Roland Joffe, 2007), *Boş Oda* (*Vacancy*, Nimrod Antal, 2007), *Turistas* (John Stockwell, 2006) ve daha pek çok benzeri filmde ısrarla pekiştirilen bu "işkence pornosu" korku filmleridir. Testere serisi, bu filmler arasından, korku filmi türünün temel özelliği olan, tecrübe edilen korkunun şiddetinin, kişinin hayatta oluşunu olumlaması fikri üzerine geliştirilmiş olmasıyla sıyrılır (Briefel, 2009: 1). *Testere*'nin sorduğu soru, hayatın değeri üzerinedir. Bir başka deyişle, kişinin hayatta kalmak için nelerden vazgeçebileceği konu edilir serinin her bir filminde; hayatta kalmak için akıl almaz eylemler yapmaları talep edilir. Serinin ölmek üzere olan, kanser hastası seri katili, hayatına sıkı sıkıya bağlı, günahsız insanlar hergün nedensiz ve adaletsiz şekilde ölürken, diğerlerinin, kendilerine ve başkalarına verdikleri tüm zarara rağmen, haksız bir şekilde hayatta kaldıklarını belirtir. Uyguladığı işkenceler, adaletin yeniden

tesisinin bir yöntemidir. Testere'nin seri katili, A.B.D.'nin 11 Eylül 2001 tecrübesinden sonra ölümlere duyulan tepkinin sesidir. Kurbanlarını da var oluşlarının değerini ne kadar bildiklerine göre seçer, hayatını kurtarmak için bazen bir bacak bazen bir kolun feda edilmesini zorunlu kılar, ama sonuç olarak hayatın değeri ve ölümün yakınlığı üzerine travmatik bir mesaj verir, insanları hayatta oldukları her an için şükretmeye çağırır.

İşkencenin bir zevk aracı haline geldiği kurgusal evreniyle türün ilk örneklerinden biri kabul edilen *Otel*, kendisinden önceki korku filmi kültürüden kalın hatlarla ayrılır ve Hollywood tarihinin en rahatsız edici filmlerinden biri olma özelliğini taşır. *Otel*, Eli Roth'un yönetmenlik kariyerinin ikinci filmidir. İlk film olan *Dehşetin Gözleri* (*Cabin Fever*, 2002) yüksek bütçeli, bir grup gencin A.B.D.'nin başıboş doğasında virüslerle ve yakın çevrede yaşayan yerel halkın kendileri için makul görünen öldürme arzusuyla savaşını anlatan bir korku filmidir. *Timeout* sitesine röportaj veren Eli Roth, *Teksas Katliamı* (*Texas Chainsaw Massacre*, Tobi Hooper, 1974) dan etkilenerek yaptığını söylediği bu ilk filminden sonraki keskin tarz değişikliğini, tecrübe ettikleri sosyal değişime bağlar: "Bu filmi yaptım çünkü insanların Irak tecrübesinden sonra ne halt ettiğimiz üzerine düşünmesini istiyorum- toplumun pornografi ve suistimal açısından nereye doğru ilerlediğine dikkatle bakmak lazım" (19 Mart 2006).

Otel, ikisi A.B.D.'li (Josh ve Paxton) biri İzlandalı (Oli) üç gencin Avrupa'ya seyahate çıkması ve izleyici tarafından farkedilen ama ana karakterlerin çok sonradan anlayacağı bir kandırmaca zinciriyle, tahammül edilemez işkencelerden geçirilecekleri Slovakya'ya gelmeleriyle başlar. Gençler aslında Avrupa'da gezen

Amerikalıları yakalayıp onları “meta” haline getiren, zengin insanlara para karşılığı işkence uygulamaları için satan Elite Hunting isimli bir şirket tarafından tuzağa düşürülmüşlerdir. Elite Hunting, seyahat eden gençleri işlettikleri paravan otele düşürür ve onları uluslararası müşterilerine öldürme arzularını hukuki sonuçları olmadan tatmin edebilsinler diye satar. İzleyici bu sadist plan işlerken sayısız şiddet ve işkence sahnesine maruz kalır, bu grafik şiddetten artakalan zamanda ise stereotip iki Amerikalı gencin kendileri için evren dışı sayılan Slovakya ile karşılaşmalarını gözlemler.

Filmin Slovakya’da geçmesi Eli Roth adına bilinçli bir tercihtir; dünyada A.B.D. dışında da ülkeler olduğunu, fakat Amerikan elitine ait, yüksek eğitimli iki gencin bu dış dünya ile karşılaşmaya ne kadar hazırlıksız olduğunu gösterir yönetmen. Slovakya yine özel olarak tercih edilmiş bir ülkedir, II. Dünya Savaşı sırasında bir Nazi kalesi olan Slovakya, daha sonra Sovyetler kontrolüne girmiş, Sovyetler dağıldıktan sonra da kendi kimliğini Amerika ve Rusya uçları arasında gidip gelerek tanımlamaya çalışmakta olan bir ülkedir. Bir başka bakış açısıyla, Amerika, Slovakya’nın içinden geçtiği türbülanstan ve “global ticaret” ve komünizm arasındaki gitgellerinden sorumlu tutulmaktadır. Grigorij Meseznikov, Slovakya’nın Nazi rejimi altında ve onların siyasi çıkarları için bağımsız bir ülke olarak tanımlandığını, Slovakya’nın ise Nazi politikalarını hızla benimsediğini ve Yahudi katliamında aktif bir taraf olduğunu, ülkede Almanlardan daha katı bir Yahudi karşıtlığını körükleyen kanunlar çıkarıldığından bahsetmektedir (Meseznikov, 2002: 333). Soğuk Savaş sonrası kendini içinde bulduğu global ticaret ve kapitalizm, ülke için önceki komünist ve faşist dönemlerle taban tabana zıt bir rota çizmektedir. Filmin kahramanları, kendilerini bu türbülans içindeki bir Slovakya’da bulurlar.

Amerikan toplumuyla ilgili Roth'un burada yaptığı yorum çok açıktır, Amerikan genç nüfusu, dünyaya karşı kördür. Slovakya'da karşılaştıkları sosyal göstergelere ve çevrelerinde yaşanan olaylara film boyunca tepkisiz ve ilgisiz kalan kahramanlar, bir şekilde kendi sonlarını da hazırlarlar. Roth, Amerikalı karakterlerin içinde bulundukları naiflik ve cehaleti, yine bu karakterlerinden ağzından vermeyi tercih eder. Amerikalı karakterler Josh ve Paxton, filmin işkence sahnelerine kadar olan bölümünde gücü elinden tutan, kendi zevki uğruna yaşayan ve Avrupa'yı seks turizminin ve tüketimin zirvesi olarak gören yüksek eğitimli iki genç adamdır. Avrupa içinde kendi pozisyonlarını bir türlü belirleyemezler; hissetikleri milli üstünlük, bazen gözlerinin önünde neyin gelişmekte olduğunu perdeler ve kendilerine duydukları sonsuz güven onları ölümlerine doğru götürür. A.B.D. vatandaşı olmanın, kendilerine delinmez bir zırh olduğunu ve dünyanın her yerinde geçerli olacak bir elitizm sunduğunu düşünen bu iki genç, Amsterdam'da kavga ettikleri bir bardan kendilerini atan görevlilere "Ben Amerikalıyım, benim haklarım var!" diye bağırır.

Roth, A.B.D.'li karakterlerin duydukları konfor, güven ve tehdite karşı sonsuz izolasyon hissini, yine kendilerinin diğer kültürlere karşı körlüklerini kullanarak yıkar. Gençlerin Slovakya'ya gidişleri Amsterdam'da aslen bir Elite Hunting çalışanı olan Alex ile tanışmaları sonrasında gerçekleşir, orijinal gezi planında Slovakya yoktur. Alex, Josh ve Paxton'a Slovakya'da savaştan sonra kadınların dul kaldığını, ortada pek çok güzel kadın olduğunu ve onları tatmin edecek erkek kalmadığını söyler. Alex gençlere Slovakya'nın yarı çıplak kadın cenneti olduğunu, özellikle lisanssız bir otelde böyle pek çok güzel kadının odalarını diğer müşterilerle paylaştıklarını anlatır. Ortaya çıkan senaryo Josh ve Paxton'ın

daha Avrupa'ya gelmeden önce sahip oldukları fikirle birebir örtüşmektedir; Alex de bu senaryoyu gençlerin öngörüsünü bildiği için uydurmuştur. Slovakya'da 1950'den beri hiç savaş yaşanmadığını bilmeyen iki Amerikalı arkadaş, Alex'le beraber Slovakya'ya gider ve daha önceden hazırlanmış olan tuzağın içine düşerler. Gittikleri otelde (*Hostel*) iki genç kız onları oda arkadaşı olarak beklemektedir; kızlar Amerikalı genç erkek fantazisine uygun olarak onları saunaya çağırır, flört etmek ve "tavlanmak" gibi bir beklentileri olmadan cinsel ilişkiye girer, odada her zaman yarı çıplak dolaşır ve sabah beraber duş alırlar. Buraya kadar her şey A.B.D.'li erkek bakışı ile verilir filmde.

Josh ve Paxton'ın Avrupalılara karşı hissettikleri şey en basit haliyle zenofobidir; o korkulan yabancıyla karşılaşma anı sandıklarından daha kötü sonuçlar doğuracaktır. Roth Amerika'nın kapitalist sistem içinde el üstünde tuttuğu eğitim sistemine de bir eleştirir gönderir filmde, gençler sözde çok iyi eğitimlidir ama kendi kasabalarının sınırları dâhilinde. Dışarıya karşı cahildirler ve dahası öğrenmek gibi bir ihtiyaç da duymazlar, ta ki karşılaşma kendileri adına zarar verici olmaya başlayana kadar. Durum bu yönüyle 11 Eylül'ü hatırlatır, "öteki"ler delinmez sanılan zırhı delene kadar kim oldukları önem taşımayacaktır, saldırının hemen sonrasında onların içsel olarak farklı ve tehlikeli olduğu düşünülecek, sadece daha iyi tanıdıkça ortaya çıkan durumun güç sistemindeki bir el değiştirme olduğu farkedilecektir. Eli Roth da filminin bitişini böyle bir projeyle gerçekleştirir; taraflar arasında güç el değiştirdikçe işkenceci taraf da değişmektedir. Josh işkencecisinin elinden kaçmayı başardığı an, Paxton'ı öldüren adamın peşine düşecek ve onu benzer bir şekilde öldürecektir.

Michel Foucalt *Hapishane'nin Doğuşu*'nda işkencenin dönüştürü gücünden söz eder. "Göstergelerin (*signs*) oyunu gücü yerine demirleyendir. Sosyal düzende sakat bırakılan, bastırılan, değiştirilen şey bireyin muhteşem bütünlüğü değildir; birey güçler ve vücutlardan oluşan tam bir teknikle ve dikkatlice üretilir bu düzen içinde"(1978: 217). Yönetmen Eli Roth da bu hat üzerinden giderek, işkence aletlerini el değiştirerek karakterler arası sürekli değişen bir güç dengesi kurar. Demirlenmiş güç sadece bireylerin değil, ülkelerin de elinden alınmaya müsaittir ve *Otel* filmi Amerika'nın sanal yenilmezliğinin karşısına hayali bir düşman gücü (*Elite Hunting*) çıkararak Amerikan toplumu tarafından kendinden menkul kabul edilen pek çok değerin sorgulanması gerektiğine dikkat çeker.

Bunlardan bir tanesi, Eli Roth'un kendi sözleriyle de ifade ettiği, hükümete karşı duyulan sonsuz güvenin sorgulanmaya başlamasıdır. Roth bir korku filmi olarak *Otel*'in "Terör Karşıtı Savaş" kapsamında Amerikan milliyetçiliği ve küreselleşen dünya arasındaki gerilimi kumanda edebilme potansiyeli taşıdığından bahseder (Russell, 2003: 1). Amerika kendi yarattığı bir ağ içinde çırpınmaktadır aslında. *Otel*, 11 Eylül saldırısını bu şekilde yorumlamaya meyilli bir üretimdir, başa gelenin çekilmekte olduğu fikri hem film içinde, hem de verdiği daha geniş mesajda baskındır. *Otel* bir tanışmaya da vesile olur; Josh ve Paxton gibi, filmdeki işkencecilerin de bir kısmı Amerikalıdır.

Otel'deki gerilim öğesi de klasik Freudyen yoruma kapalıdır. 1970 sonrası Amerikan korku filmlerinde kapitalizmin kökenindeki bastırılmış arzu faktörünün rolü olduğunu söyleyen Robin Wood, korku filmlerinde izleyicinin kâbuslarının yeniden üretildiğini savunmaktadır. Wood'a göre bastırılmış arzu rüyayı kabusa

çeviren faktördür, korku filmleri ise "bastırılanın geri dönüşü"dür (Wood, 2003: 70). Bu perspektifle 1970 korku filmlerinin de kendi zamanlarına ait sıkıntıları yansıttıkları ve gerilimin boşalmasını sağlayan sübaplar gibi görev gördüklerini söylemek yanlış olmaz. *Otel*'i bastırılmışı geri döndüren bir güç olarak görmek her ne kadar mümkünse de, filmdeki bariz referanslar aslında amacın umursanmayanın görünür hale getirilmesi, bastırılamayanın kabulü olduğu fikrini doğurmaktadır. Filmdeki işkence aletlerinin bir kısmının Irak'ta kullanılan ve El Kaide'nin sahip olduğu bilinen aletler (örneğin lehim üfleyici, Saddam Hüseyin tarafından yüze zarar vermek için kullanılmasıyla ünlü olan, lider devrildiğinde heykelini yıkmak için Irak halkının sembolik olarak kullandığı alettir (Gray, 2003: 1) - *Otel*'de de Japon bir kurban kızın yüzünde kullanılmıştır) olması tesadüften ötedir. Bu benzerlikler arasında en bariz olanı Josh işkence görmeden önce kafasına geçirilen kumaş çuvaldır; Josh'un kafasında çuvalla görüntüsü izleyicinin aklına daha ilk bakışta Irak'taki Ebu Garib hapisanesinde yaşanan işkenceleri getirir. Roth ısrarla bir paralellik kurmaya ve Amerika'nın 11 Eylül'den bu yana inşa etmeye çalıştığı "öteki"si ile empati kurmaya çalışmaktadır. Bu mesajı ise *Otel*'i Orta Doğu'da herhangi bir ülkede çekerek güçlendirmek yerine, Slovakya'da İkinci Dünya Savaşı'ndan kalma krematoryum benzeri paravan bir fabrikada çekerek zamana ve güç değişimine gönderme yapar (Hollyfield, 2009: 2-7).

Roth'a göre Amerikan toplumu kendini yeniden tanımlamak ve gözlemlemek ihtiyacı içindedir bütün olanlardan sonra. Ötekisiyle kurduğu ilişkiyi yeniden gözden geçirmek ve onu daha iyi tanımaya çalışmak *Otel* filminin hem izleyiciye hem de kurbanlarına yüklediği bir misyondur. 11 Eylül saldırısının toplum üzerindeki etkisini incelemek için böyle rahatsız edici bir işkence pornosu yerine Michael

Moore'un *Fahrenheit 9/11* (2004) gibi mesajı daha belirli bir filme bakmanın daha yerinde olacağı düşünülebilir. Moore filminde yaşanan olayları Amerikan politikasının doğal bir ürünü olarak görür, bazı çıkar ilişkilerinin gözler önüne serilmesiyle kişi ve kurumların olaydaki sorumluluklarını gözler önüne serer ve izleyiciye toplumsal bazı sıkıntıları belirli kurum ve kişilere yükleme şansı tanır. Eli Roth bunun yerine izleyicisini Amerikan kültürünün bastırmayı başaramadıklarını kabul etmeye zorlar- aksi takdirde kâbuslar gerçeğe dönüşmektedir (Hollyfield, 2009: 10-12). Amerikan toplumu *Otel*'de kendisini görür, işkence sahnelerinden yansıyan şey toplumun kendi kültürüdür ve olanlardan sorumlu tutulacak kendisinden başka hiçkimse yoktur.

2.3. Köy

M. Night Shyamalan'ın kariyerindeki "sürpriz son" filmlerden biri olan *Köy* (The *Village*), 2004 yılında gösterime girmiş, ilk haftasında 50 milyon A.B.D. doları, toplamda (dünya çapında) ise 250 milyon A.B.D. doları hâsılat getirmiştir. 11 Eylül sırasında kaçırılan uçaklardan birinin düştüğü Pennsylvania ormanlarında çekilen film, Shyamalan'ın A.B.D. için 11 Eylül sonrası hayat üzerine getirdiği bir yorum olarak kabul görmüş ve hükümetin savunma sistemlerini ve güvenlik önlemlerini arttırma çabası karşısında eleştirel bir bakış sergilemiştir. Film hem bir soyutlanma ve siper alma stratejisinin kaçınılmaz sonunu sergilemiş, hem de yaşanan travmalar sonrası, mağdurların gösterdikleri yeni bir acıdan korunma refleksini irdelemiştir.

Köy filmi, köy sakinlerinden birinin genç oğlunun cenazesi ile açılır: mezar taşında yazılı olan 1987'dir. Film aslında geçmişte geçmez; fakat genç nüfusun doğru bildiği her şeyin aslında kurmaca olduğunun filmin sonunda ortaya çıkacağı bu

köy, ihtiyar heyetinin onlarca sene önce verdiği bir kararla, ütopik bir proje olarak başlamış ve uzun yıllar sorun yaşanmadan yürütülebilmiştir. Köydeki ihtiyarların hepsinin, geçmişten gelen acıları ve travmaları olduğu bu köyde amaç, modern hayatın ve gelişmiş dünyaya ait her şeyin getireceği zararları engellemek, kendi kendine yetebilen bir cemaat halinde, hiç kimse acı tatmadan yaşanmasını sağlamaktır. Köyün ihtiyarları bunu yapabilmek için "adını anmadıklarımız" dedikleri, köyü çevreleyen ormanda yaşayan ve bu ormanı koruyan canavarlar icat ederler. Bu hayali canavarlardan gençlerin korunması için yapılacak üç basit şey vardır: köyün sınırlarından dışarı çıkmamak, canavarlardan bahsetmemek ve kırmızı renk kullanmamak. Bunlardan birinin ihlali durumunda canavarlar köye saldıracak, herkesi öldürecektir.

Böyle bir masalsı kurgu içinde yaşayan köy halkı, kendi yiyeceğini yetiştirir, giysilerini ve eşyalarını üretir, evlerini inşa eder. Dış dünyaya ait hiçbir şey köyün sınırlarından içeri giremez; canavarlardan korkan gençler de yaşlıların emrettiği üzere köyün kurallarına uyarlar. Fakat açılış sahnesindeki cenazesi gösterilen gencin ilaçsızlıktan dolayı ölmesi, köyün cesur delikanlısı Lucius'ın köyden çıkıp, ilaç bulmak için civardaki kasabalara gitmek istemesine neden olur. Lucius'a köydeki kurgusal düzenin bozulmaması için dışarı çıkış izni verilmez; zaten köy sınırını ihlal eden tek kişi "köyün delisi" Noah'tır. Nitekim köyde kimi zaman meydana gelen ve canavarların yaptığı söylenen hayvan katliamları da Noah'nın psikoz krizlerinin eseridir. Noah ve Lucius, kör bir kız olan Ivy'ye âşık olurlar; Ivy de Lucius'a âşık olur ve bunun ortaya çıkışı Noah'nın Lucius'a bıçakla saldırarak yaralamasına neden olur. Lucius'a antibiyotik bulunamazsa ölecektir. Aşkı için kendini riske atmaya gönüllü olan Ivy, ilaç bulmak için köyden ayrılmak ister. Gençleri acıdan korumak

isterken kendi elleriyle onları mahvettiklerini gören Ivy'nin babası, köyle ilgili gerçeği kızına anlatır. Ivy köyden çıkar, ormanın son bulduğu yerde otoyola ulaşır, hiçbir şey görememekle beraber, daha önce hiç duymadığı kamyon sesleriyle karşılaşır. Ulaştığı yeni bilinçle birlikte, ilacı bulmuş olarak geri döner, âşıklar kavuşur ve film biter.

Bir röportajında, yönettiği filmin esas itibariyle fantastik bir aşk filmi olduğunu söyleyen Shyamalan, bu aşkı çevreleyen atmosferde ise korku kültürü, denetim sistemi ve masumiyetin kaybı gibi 11 Eylül 2001 sonrası daha çok dikkat çeker hale gelmiş konuların işlendiğini açıklar (Kennedy, 2004). *Köy,* her haliyle, 11 Eylül sonrası A.B.D.'yi temsil eden, ihtiyar heyetinin ise devlet yerine geçtiği bir fantastik kurgudur. Bir grup genç insan, yaşadıkları travmatik kayıplar ve filmde sadece ima edilen bir terör saldırısı sonrası, mükemmel toplumu oluşturmak amacıyla, Pennsylvania'da bu projeyi başlatmış, bir daha başlarına benzer bir olayın gelmemesi için, kötülüğün kaynağı olduğuna inandıkları dış dünya ve yabancı insanlara kapılarını kapatmışlardır. Böyle bir girişim, akla A.B.D. Vatanseverlik Yasası'nı getirir: yasa 11 Eylül saldırısından yaklaşık iki ay sonra yürürlüğe girmiş, ülke içindeki denetim mekanizmalarını güçlendirilirken, sınırların sağlamlaştırılması ve ülkeye giriş çıkışların kontrol altına alınması gibi gerçekleştirilmesi son derece olan bir çabaya girilmiştir. Yasanın 4. Maddesi tamamen "Sınır Güvenliği" üzerinedir, sınır güvenliğindeki personelin sayısı üç katına çıkartılmış, gözetleme ve denetleme görevi yapacak aygıtların yenilenmesi için bütçe arttırılmış, ülkeye kimlerin, hangi sebeplerle alınamayacağına dair yönetmelik büyük tepki getirecek şekilde genişletilmiştir (Madde IV, Altbaşlık B, Bölüm 411).

11 Eylül saldırısının getirdiği şokun ardından, Ulusal Güvenlik (Homeland Security) adına yapılan bu değişikliklerin gerekçesi *Köy* filmine büyük benzerlik gösterir. A.B.D. dışından gelen şeytani güçler, büyük bir yıkıma sebep olmuşlardır ve insanların içinde yaşadıkları ülkeyi güvenli hale getirmek, ülke sınırlarının güçlendirilmesiyle mümkün olacaktır. Sınırların kapatılması, *Köy* filmindeki gibi gözlem kulesi ve sınırları gösteren sarı bayraklarla yapılmasa da, getirilen "filtreleme" sisteminin amacı, dışarı canavardan toplumu korumaktır. 11 Eylül'den sonra televizyon ve sinemayı incelendiği kitapta Freda, "11 Eylül'ün etkisinin analizinde sınırın önemi büyüktür" der; "teröristlerin ülkenin fiziki sınırından geçişindeki kolaylık, resmi söylem tarafından bir cevap olarak yükseltilen sembolik-politik sınırın yoğunluğuyla birebir karşılanmıştır" (2004: 239). Toplumlar arasında ahlaki olarak var olduğu hissedilen keskin ayrılık, sembolik olarak sınırın güçlendirilmesine yönelik bir ihtiyaç olarak yansıtılmış, yeni 11 Eylül'leri önlemek için, sivil hak ve özgürlüklerden feragat etmenin zaruri olacağı düşünülmüştür. *Köy* filminin halkının da korunabilirliği ve özgürlüğü, bu tür bir korkunun varlığıyla mümkün kılınmıştır.

Travmatik olayların tam olarak özünde olan, bir dahaki benzer bir olaya aynı travmatik etkiyi yaratma şansı vermemek için, travmaya asılı kalınması durumunu, travma sonrası kabuslarında gözlemleyen Freud'a karşılık, Cathy Caruth, travmatik olay hiçbir zaman tam olarak bilinemeyeceği için, travma rüyalarının, asıl olayın mükemmelden uzak bir mefhumu olacaklarını ve travmatize olan kişinin anksiyetesini yanlış yönlendireceklerini belirtir (aktaran Muntean, 2009: 52). Bu yanlışlıksa, gerçekten ilk olaya benzer bir olaya ait ön sinyallerin, travmatize olmuş kişi tarafından algılanmasının zorlaştığı bir ortamı yaratmaktadır. 11 Eylül 2001'in

bir daha olmaması için obsesif bir ısrarla tekrarlanan terör saldırısı komplo teorileri, acının, ölümün ve travmanın sınırlarla önlenemeyeceği gerçeğini karanlıkta bırakmaktadır. Benzer bir müdahale ve kontrol çabasının anlatıldığı *Azınlık Raporu* (*Minority Report*, 2002) filminin yönetmeni Steven Spielberg, "11 Eylül'ün bir daha asla gerçekleşmemesi için bazı kişisel özgürlüklerimden feragat etmeye hazırım. Fakat mesele, çizgiyi nerede çekeceğimiz. Özgürlüğümüzün ne kadarından vazgeçemeye hazırız?" diye sorar (Lyman, 2002: 3).

Benzer denetleme ve sınırları güçlendirme çabalarının, hak ve özgürlüklerde açtığı deliklerle beraber, travma çalışmaları için anlamlı olan bir başka yönü göze çarpar. Her sınır, bir hendektir. Kahramanın aldığı siperin, tabutu haline geldiği filmlere yabancı olmayan Hollywood için, *Köy* güçlü bir örnek teşkil eder. Shyamalan, filmde, kendi sınırları içinde boğulmaya başlamış, kapana kısılmış bir cemaati resmeder; köyün halkı bir korku kültürünün egemenliği altında, sonuç olarak kaçınılmaz bir ötekilik korkusuna dönüşecek olan yabancı terörü korkusuyla birarada tutulmaktadır. Yönetmen böyle bir korkunun, A.B.D. toplumunu yüzyıllar öncesine geri götüreceğini ima etmektedir (Sanchez-Escalonilla, 2009: 18). Filmdeki köyün gençleriyle, 11 Eylül sonrası A.B.D. toplumunun psikolojisi arasında benzer bir bağlantı kuran film eleştirmeni Matthew Leyland, "köy cemaatinin kendini soyutlamaya karşı inancı ve sinsi bir terör saldırısına karşı sürekli tetikte duruşu, 11 Eylül sonrası Amerikasıyla çizilecek bir paralelliği davet etmektedir: ihtiyarların ötekine karşı yarattıkları kurgusal korkunun, sürdürdükleri hayat tarzlarının tek dayanak noktası olması çatışma noktasıdır" der (2004: 69-70). Kendisini sınırları içinde hapsetmek, soyutlayarak korumak isteyen toplumun, korunma hissine ulaşmak için, duvarını hep daha yükseğe inşa etmek isteyeceğini belirten Marc Redfield,

vatanın (*homeland*) hiç bir zaman tam anlamıyla korunamayacağını, çünkü kendisini asla belirli bir yerde konumlandıramacağını belirtir (2007: 65). Redfield, 11 Eylül Komisyon Raporu'nun da bu gerçekliğin farkında olduğunu yazar: rapor, "11 Eylül bize, "oradaki" Amerikan çıkarlarına karşı ortaya çıkan terörizmi, tıpkı "burada" Amerika'ya karşı ortaya çıkan terörizmi karşıladığımız gibi karşılamamız gerektiğini gösterdi. Yine aynı bakış açısıyla, Amerika'nın vatanı, evrendir" der (Redfield, 2007: 65).

Köy filminde köy cemaatini etkisine almış olan "siper" hali ve gözetim toplumu, kendisiyle yakın tarihlerde gösterime girmiş diğer fantastik filmlerin bazılarında da göze çarpmaktadır. *Kara Şövalye* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008), Batman'in, güvenlikleri için benzer bir kurgusal düzende yaşamak zorunda olan Gothamlıları koruyabilmesinin tek yolunun, cep telefonları aracılığıyla gönderilen sinyaller sayesinde nerede ne olduğunu takip edebilmesinden geçtiğini iddia eder. Batman'in yardımcısı Lucius Fox, böyle bir denetim ve korku içinde yaşamaya mahkum bırakılan insanlarla ilgili eleştiri yapan tek karakterdir, ama büyük kötülükleri engellemek için, bazen bunun gerekli olduğu Fox'a da kabul ettirilir. A.B.D. toplumu için de, korku içinde yaşamanın ve 11 Eylül travmasının getirdiği güvensizlik hissini taşımaya devam etmenin, olası bir terörizm durumunu engellemekte temel rol oynayacağı hayal edilmektedir. Düşmanın yeri belirsizdir ve yüzü yoktur, yani her an her yerdedir. Yaşam alanının istila edilmesi korkusunun egemen olduğu filmlerden biri olan *Öldüren Sis* (*The Mist*, Frank Darabont, 2007), kasabayı kaplayan sislerin içinden çıkan yaratıkların insanları öldürmeye başlamasıyla, bir grup insanın içinde bulundukları süpermarkette saklanarak hayatta kalmaya çalışmalarını konu alır. Süpermarket bu kalabalığın siperi olmuştur;

A.B.D.'nin kadim korkularından biri olan ilahi cezalandırmayla karşı kaşıya olduklarını savunan Mrs. Carmody, aralarındaki iki inançsızın tanrıya kurban edilmesi gerektiğini söyler (Sanchez-Escalonilla, 2009: 20). Siper, kendi koşullarını ve hiyerarşisini yaratmış, istilaya ek olarak, insanların birbirlerini korumak yerine zarar vermeye başlamasına neden olmuştur. Tehditten kaçarken farkında olmadan kendisini daha büyük bir tehlikeye atan toplumların kişisel boyuttaki bir örneğine ise *Dünyalar Savaşı* (*War of the Worlds,* Steven Spielberg, 2005) filminde rastlanır. Uzaylıların saldırısından kaçmaya çalışan kahraman, kızıyla beraber kendini bir evin bodrum katına kapatır, burada onlara eşlik eden Ogilvy, tarihin, A.B.D.'nin istila edilemeyeceğiyle ilgili örneklerle dolu olduğunu söyler. Ogilvy hem paranoyak, hem fanatiktir; kısa bir süre sonra da beraber hapsoldukları delikte, baba ve kız için bizzat kendisi tehdit oluşturacaktır.

Kara Şövalye filminin Joker'i hariç, yukarıda bahsedilen bütün filmlerin çatışması, insan olmayan antagonist güçler tarafından yaratılır[10]. Siperin dışındaki tehlikeyle iletişim kurmak mümkün değildir. Gerçekleştirdiği kötülüğün nedeni ise yine filmlerin üzerine çok yorum getirmedikleri bir konudur. Onların kötülüğü doğalarından gelir; kendi varlıkları, insanları öldürdükleri sürece güven altındadır. Önemli olan, yaşayan felaketin neden başlarına geldiğinden çok, hayatta nasıl kalınılacağı, düşmanın nasıl bertaraf edileceğidir. Fantastik sinemada, hiçlik aleminden "tekinsiz" üzerinden koparak fantezi alemine kaçan bu canavarlar

[10] Joker karakteri, post-travmatik sendromun kemik bulmuş hali gibidir. *Kara Şövalye,* seyirciyi Joker'in insan özellikleri taşıdığından şüphe ettirir: karakterin gerçek yüzü hiçbir sahnede görülmez, yüzündeki tekinsiz palyaço makyajı, Joker'in karakteristik özelliğidir. Joker'in davranışları filmde "travmatize edilenin geri dönüşü" şeklinde gösterilmek istenir; suistimal ve mağduriyet içinde geçen çocukların, büyüdüklerinde suistimal eden canilere dönüşebildikleri inancı, Joker'in kurgulandığı temeldir (Seltzer, 1997: 8).

(Sanchez-Escalonilla, 2009: 23), A.B.D. toplumunun 11 Eylül saldırısına anlam verememiş ve yeterli bir neden bulamamış olduğunu ve karşı taraftaki düşmanlarını iletişim kurulamayacak, doğası, amacı belirsiz, varlıklarını kendilerini öldürerek devam ettiren yaratıklar olarak gördüklerini düşündürür niteliktedir.

Koruma çemberinin orman sınırı olarak çekildiği *Köy* filminde, travmatik bir olay değil, çoktan yaşanmış bir travma sonrası ortaya çıkan, post-travmatik ruh hali konu edilir. Travma, köy projesinin hayata geçirilmesine neden olmuştur; geçmişte köyün ihtiyarlarının yaşadıkları trajik olayın yarattığı kırılma, dikkatin, yaşanan olaylardan kaçmak amacıyla geçmişten çekilip, geleceğe aktarılmasına yol açmıştır (Winnicott, 1998: 140). Köy cemaati için anksiyete, geçmişte olan bir şeyle bağlantılı değildir, tam tersine yakın gelecek üzerine duyulan bir kaygının göstergesidir. Köyün ihtiyarları, gençlerin zarar görmesini engellemek ve masumiyetlerini korumak için, kırmızı kostümler giyerek canavar taklidi yapmak ve Shyamalan'ın sözleriyle "tutkunun, öfkenin, aşkın rengi olan kırmızının" kullanımını yasaklamak gibi anlam verilmesi güç çarelere başvurmuşlardır (Kennedy, 2004). Winnicott'un "travma sonrasının travmatize edici doğası" dediği şekilde, *Köy* filminin cemaati de, anlaşılması güç bir şekilde, tamamlanmış bir olayı, halihazırda olmakta olan bir olay gibi algıyarak, nesillerinin devamını sağlayacak gençlerini kendi yaşadıkları acılardan korumak istemişlerdir (1998: 139).

Köy ihtiyarlarının korku sayesinde ayakta tuttukları bu denetim toplumundan vazgeçmeye iten şey, kendi sınırlarının onları zorunlu bıraklığı yoksunluklar ve bu nedenle gereksiz yere yaşanan acılar olmuştur. Köy ikinci bir gencini, Lucius'ı kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığında ortaya çıkan korku, Lucius ve Ivy

arasında planlanan evliliğin tehlikeye girmesiyle gelecek nesli de feda edecek olmalarının getirdiği kaygıyla birleşerek, böyle bir soyutlama sisteminin uzun ömürlü olamayacağı fikrine işaret etmiştir. İhtiyarları birincil travmalarından uyandıran bu ikincil korku olmuştur. Laplanche, bu travmayı farketme durumunu açıklarken, “bir travmanın ortaya çıkışı için iki travma gerekir” demiştir. “Travma, etkisi itibariyle, sebebini arayan bir etkidir” der Laplanche (1989: 88). Birincisiyle bağlantılı bir şekilde ikincil travmanın ortaya çıkması, köyün ihtiyarlarının, ilk travmalarını atlatmaları yönünde bir adım sağlamıştır. Acılarını kabul eden ihtiyarlar, yapmakta oldukları şeyin hatalı olduğunu düşünmeye başlar, travmayı ait olduğu geçmişe yerleştirirler. Filmin sonunda ne olduğu, soyutlanma projesinin akıbeti bir gizem olarak kalır, fakat kör Ivy bilinmemesi gereken şeyi bilmiş, yaşadıkları korkunun beyhudeliğini farketmiş ve sağ salim geri dönmüştür.

2.4. Kara Şövalye

Batman’in bir super kahraman olarak ortaya çıkışı, tüm dünyayı etkileyen ve ABD tarihinin en büyük ekonomik krizi olarak kabul edilen Büyük Depresyon sonrasına denk gelir. Batman ilk kez 1939’da bir çizgi roman karakteri olarak hayat bulmuştur. Kahramanın Hollywood tarafından yapılan ilk filmi, 1943’teki Lambert Hillyer projesi, *Batman* (filmin adı *An Evening with Batman and Robin* olarak da anılmaktadır) olmuştur; filmin konusu ABDli bilim insanlarını zombiye çeviren bir Japon ajana karşı Batman ve yardımcısı Robin’in verdiği savaştır. Bu ilk örnekte olduğu gibi, daha sonra gösterime giren diğer bütün Batman filmleri de, çekildikleri dönemlerin hassasiyetlerini yansıtan ve toplumunun kaygılarını dindirmeyi ve düzeni yeniden tesis etmeyi amaçlayan yapımlar olmuşlardır. Farklı yönetmenler tarafından

çekilen Batman serileri, farklı kötü adamlar ve yardımcılar içermekle beraber, distopik bir yakın gelecek şehri olan Gotham'da geçer. Batman Gotham'da baş gösteren anarşiyi, film içinde yüceltilen burjuva aile değerlerine sahip çıkarak ve çaresiz halkı kötülükten koruyarak yener.

Bu çalışmada analiz edilecek olan yapım, Christopher Nolan'ın yönettiği, üçlü bir seri olması planlanan Batman filmlerinin ikincisi, *Kara Şövalye*'dir (*The Dark Knight*, 2008). Nolan'ın yönettiği ilk film, *Batman Başlıyor* (*Batman Begins,* 2005), 11 Eylül 2001 sonrası yeniden ortaya çıkan terör ve büyük şehir korkusunun, Gotham üzerinde bir yansıması olarak ortaya çıkmış bir fikirdir. Nolan'ın yönettiği seri, var oluş nedenini, daha önceki seriler gibi travmatik olaylar sonrası ortaya çıkan korku atmosferinden alır ve bu anlamda bir post-travmatik dönem serisi olduğu düşünülmektedir. Batman, buhranlar ve krizler sonrası yükselen felaket filmleri akımına ait bir yapım olan *Kara Şövalye*'de, toplumu içinden çıkılması imkansız olarak hayal edilen kriz atmosferinden ve anarşiden kurtaracak olan kahraman olarak yükselir. Susan Faludi, 11 Eylül sonrasının ABD ile ilgili olarak ortaya çıkardıklarını incelediği kitabında, 11 Eylül 2001'de "vatan toprağına yapılan saldırının, evi koruyacak olan, adam gibi bir adamın ortaya çıkışını tetiklediğini" ifade etmektedir (Faludi, 2007: 148). Bu tür bir kahraman arayışı, Hollywood geleneğinin yabancı olmadığı, hemen her post-travmatik atmosferin yaratmış olduğu ihtiyaçla, Amerikan değerlerini ve toplumunu koruyacak olan erkeğin ortaya çıkışıyla sonlanmaktadır.

Kara Şövalye, üst kimliği Bruce Wayne isimli bir trilyoner olan Batman'in, Gotham şehrini anarşi ve terörizmle fethetmeyi amaçlayan Joker'e karşı mücadelesini konu alır. Batman, toplumun hayranlığını, yakalayıp adalete teslim

ettiği çok sayıda suçlu sayesinde kazanmıştır; fakat kendi adaletini sağlamaya çalıştığı için devlet tarafından da bir suçlu (*vigilante*) olarak görülür ve hakkında yakalama emri bulunmaktadır. Bu nedenle gerçek kimliği ve Batman filmde bir araya gelmezler; filmde bu bağlantıyı bilen sadece iki bilge yardımcı Lucius ve Alfred, bir de eski sevgilisi ve dostu Rachel'dır. Amaçsızca Gotham şehrini terörize eden, mafyasını ve emniyet gücünü kendi içlerinde birbirine düşüren, anarşi ve korkunun sembolü Joker, kendini, film boyunca Batman'i yakalamaya ve şehrin yozlaşmamış tek yetkilisi, korkusuz adalet aşığı, bölge savcısı Harvey Dent'in, tıpkı herkes gibi yozlaştırılabilir olduğunu halka göstermeye adamıştır. Joker, toplumun inancını ve umudunu yok etmeyi amaçlamaktadır: Harvey Dent yüksek ideallerin, ahlakın ve adaletin son temsilcisidir. Onun dahi kötülüğe teslim olabilir bir insan olması, Gotham halkınının tüm inançlarını yerle bir edecektir. Film boyunca Joker şehirde terör estirir ve sonunda hem Harvey Dent'i, hem de duygusal anlamda Dent ve Wayne arasında kalmış Rachel'ı yakalar. Batman'in, Gotham'ın ihtiyacı olan kahraman dediği Dent ağır yaralanır, Rachel ise ölür. Bu trajik kayıp sonrası Dent ruhsal dengesini kaybeder, intikam peşinde bir kötü adama dönüşür ve Batman tarafından alt edilir. Batman, Dent'in topluma yaydığı umudun ve temsil ettiği parlak geleceğin yok olmaması için, gerçekleştirdiği cinayetleri kendi üstlenir ve Gotham şehrinin kötü bilinen iyi adamı olarak malikânesine çekilir.

Gotham şehri, *Kara Şövalye*'de, diğer Batman filmlerinden daha farklıdır. Gotham, 11 Eylül öncesi filmlerde bir ekolojik felaket şehri olarak resmedilir; kanalizasyonlar ölümcül kimyasallarla doludur, kötü adam ve kadınlar kurbanlarına zehirli gazlar, asitlerle işkence eder, güneşin zar zor aydınlattığı, yarı karanlık şehirde, yozlaşmış bir bilimin geliştirdiği makineleriyle ölüm saçarlar. *Kara*

Şövalye'de ise, Gotham'ın sorunu terördür: sivilleri hedef alan, acımasız ve nedensiz bir terör. Sonu gelmeyen "metropol şiddetinin ve ahlaki nihilizmin" egemen olduğu bir dünyanın, nevrotik bir şehridir Gotham (Leverenz, 1991: 767). Hükümet, polis teşkilatı ve adli makamlar, topluma güven vermekten acizdir; kendi içlerinde hepsi yoz ve çıkar peşinde resmedilir. İçlerinde sadece birkaç ahlaklı kişi kalmıştır: polis şefi Gordon ve savcı Dent. Gordon'un Batman, Dent'in ise Bruce Wayne olarak tanıdığı süper kahraman, ikisiyle de yakın dosttur ve film boyunca ikisiyle de yardımlaşır. Wayne'in arkadaşı Natasha, Gothamlı Dent ve Rachel'a, böyle bir şehirde hangi delinin çocuk yetiştirmek isteyeceğini sorar. Dent, Wayne'nin Batman olduğunun farkında olmadan, Gotham'ın onun gibi bir kahramana ne kadar ihtiyaç duyduğundan bahseder. Bunu yaparken de, Romalıların kriz anında cumhuriyeti askıya alarak, bütün gücü tek bir adama devrettiklerini, bunun bir onur meselesi olduğunu iddia eder. *Kara Şövalye*'nin, kriz anında özgürlük ve hakların askıya alınışıyla ilgili ilk yorumu bu konuşmayla başlar ve film boyunca geliştirilerek kurtuluşun bu fedakârlıkta yattığına ilişkin bir mesaj halini alır.

Film boyunca, çaresiz kurbanlar olarak resmedilmiş toplumun kurtuluşa nasıl erişeceği üzerine pek çok yorum yapılır. Güvenlik uğruna feda edilmesi gereken diğer şeyler ve göze alınması gereken riskler üzerine Bush hükümetinin savunduğu tezler, Harvey Dent ve Wayne'in sadık uşağı Alfred tarafından, bunlara karşı duyulan kaygılar ise Wayne'in eski, Dent'in yeni sevgili Rachel ve Wayne'in şirketini temsilen yöneten sadık yardımcısı Lucius tarafından seslendirilir. Dent yetkiyi bir adamda toplamanın kriz anında tek çözüm olduğunu önerdiğinde, Rachel Sezar'ı hatırlatarak böyle bir yetkinin suistimal edilme riskini hatırlatır. Alfred, Wayne'e bazen tek bir suçluyu yakalamak için tüm ormanı yakmak gerektiğini

söylerken, Lucius, Wayne'in hükümet için geliştirdiği "telekomünikasyon projesi"ni özel hayatı ihlal etme potansiyeli nedeniyle eleştirir. Kriz anlarında reçete olarak filmin öne sürdüğü tezler, olası suistimal korkuları nedeniyle seslendirilen iki eleştiriden başka bir engelle karşılaşmaz. Süper kahramanların popüler kültürdeki yerini inceleyen Roger Rollin, bu kahramanların ahlaki doğruluğun vücut bulmuş halleri olduğunu öne sürerken, onları hayal edenlerin onay verdikleri ön kabullere değinir: askeri gücün yüceltilmesi, sivil hayatın değersizleştirilmesi ve genel olarak muhafazakâr, statükonun korunduğu bir sosyopolitik felsefenin desteklenmesi (1970: 433). Süper kahramanın film sonunda kötüleri yenerek başarıya ulaşması ise, toplumun var olan değer sistemlerine karşı krize girmiş olan inançlarının yeniden tesis edilmesini sağlamaktadır. Rollin bu inanç yenilenmesine "değer tatmini" adını verir; toplumun değerleri önce tehdit altında kalır, fakat zor da olsa, geçerliliklerini süper kahraman üzerinden yeniden sağlayarak toplumun sahip olduğu güveni yeniden kazanır ya da pekiştirirler (1970: 432).

Kara Şövalye, travmatik olay anını değil, o andan sonra, post-travmatik bozukluk içindeki büyük şehri konu alır. İnsanların çaresizliği ve güçsüzlüğü her yerde kendini gösterir ve böyle bir "kurbanlar medeniyetini" sadece süper bir kahramanın kurtarabileceğini seyirciye hissettirilir (Leverenz, 1991: 766). *Kara Şövalye*, 11 Eylül'den sonra toplumu egemenliği altına alan güvensizlik hissini pekiştiren bir yorum getirir. Joker ise filmde insani özelliklerinden sıyrılmış; empati yeteneği olmayan, belirli bir mantık içinde hareket etmediği için amacı bilinemeyen ve uzlaşmanın mümkün olmadığı, "arabaları peşlerinden havlayarak kovalayan bir köpek" gibidir. Yönetmen Nolan, Joker'in bir kurban-zalim olduğuna film boyunca işaret eder; fakat Joker'in hikâyesine girmeyi istememe nedenini, karakterin

korkutucu yapısını korumak ve karakteri anlaşılır kılmamak arzusu olduğunu belirtmiştir (aktaran Anne Thompson, 2008). Joker, motivasyonu anlaşılamamış ve anarşi arzusu içinde toplumun düzen ve huzurunu bozmaya çalışan kötü karakter olarak, 11 Eylül tecrübesini seyirciye hatırlatır: her ikisinde de çok sağlam olduğuna inanılan, zarar göremez sanılan, kurulu düzenin aslında ne kadar hassas olduğuna yönelik bir vurgu ortaya çıkmıştır. Küresel terörizmin bir başka örneği olarak Joker, Gotham'ın yoz devlet adamlarının ve gelenekesel kötüleri mafya babalarının bile üstünde bir kötülüğün temsilidir; onun yok edilmesi için, iyi kötü herkes seferber olur. Joker'in hedefi, toplumu travmatize edebilecek her türlü imkânı kullanmaktır. Gerçekleştirdiği banka soygununun ardından okul servis aracıyla kaçtığı için yakalanmaz; insanları ahlaki olan ve istenmeyen şeyler ile ahlaki olmayan fakat arzu edilen şeyler arasında seçim yapmaya zorlayarak, neyin doğru olduğunu gösteren sağduyunun kaybolmasını sağlamaya çalışır. Saldırdığı yerler, tünel, köprü, hastane gibi kamusal alanlardır. İnsanların sahip olmakla gurur duydukları değerleri onlardan almak ister. Gerçekleştirdiği en büyük terör planında, birinde suçluların olduğu, diğerinde sivil halkın taşındığı iki feribota bomba yerleştirip, her bir feribotun patlatıcı kumandasını diğer feribottaki görevlilere verir. Amacı feribottakileri öldürmekten çok, insanların ölüm tehdidi karşısında ne kadar alçaldıklarını göstermektir; medeni toplum ona göre "işler ters gittiği an birbirini yemekten imtina etmeyecek insanlar"dan başka bir şey değildir.

Yönetmenin Joker'in tam karşısından konumlandırdığı Batman ise, panik içindeki bir yüksek kültürün, yeniden sağlamlaştırılması ve burjuva aile değerlerinin, nihilizm ve anarşiden korunması görevini üstlenmektedir. Gotham halkının tek çaresidir Batman; şehirli insan, "kontrolden çıkmış bir cumhuriyetin içinde çaresiz ve

silahsız” kalmıştır ve çoğunluğun tiranlığı gibi bir tehlikeyle karşı karşıyadır (Debona, 1997: 54). Batman’i her zaman zafere götüren şey kurallara ve belirli bir prensibe sahip olmasıdır. Joker onu ne kadar taciz ederse etsin, Batman kendi doğru bildiğinden ve toplum için hayırlı olduğunu düşündüğü eylemden dönmez. Batman’in ahlaki doğruluğu, Joker tarafından kandırılmasına yol açar ve bu olay Rachel’in ölümüyle ve Harvey Dent’in kendini kaybetmesiyle sonlanır, fakat nihai sonuç değişmez. Joker, Batman kimliğini açıklamadığı sürece, her gün birilerini öldüreceğini söyler ve bunun süper kahramanı vicdanıyla savaşa sürükleyeceğini umar. Kara Şövalye’nin diğer süper kahraman filmlerinden farkı ve dönemin koşullarıyla bağlantılı olarak taşıdığı mesaj, bu noktada ortaya çıkacaktır: statükonun sesi olan sadık uşak Alfred, Batman’e dayanmak zorunda olduğunu söyler; “terörist kaprislerine boyun eğmektense”, ölmek daha iyidir der. Batman, sivillerin daha yüksek bir ideale giden yolda, sebepsiz yere ölmelerine göz yumar.

Uşak Alfred’in seslendirdiği bu “Teröre Karşı Savaş” ideali, pek çok farklı yerde dikkati çekmektedir. Batman vicdanıyla hesaplaşıp, onun yüzünden insanların ölüyor olduklarını düşünürken, Alfred ona “yürüdüğünüz bu yolda hiç zayiat vermeyeceğinizi mi sanmıştınız?” diyerek, sivil kayıplara göz yummanın gerekli bir kötülük olduğunu hatırlatır. Burma’daki bir tecrübesiden hareketle, bazı kötü adamların yaptıkları şeyler için nedene sahip olmadıklarını, sadece deli oldukları için, “dünyayı yanarken izlemekten zevk aldıkları için” kötülük yaptıklarını söyler. Onları yok etmek içinse bazen, diğer her şeyi yakıp yıkmak gerekir, çünkü o insanlar ölene dek durmazlar. Alfred’in bu sözlerini ise, Joker, mafyadan aldığı bir oda dolusu parayı yakarken “bütün mesele mesaj vermekle ilgili, para değil” diyerek doğrulayacaktır: 11 Eylül saldırısının özünün de insan öldürmek, ekonomik zarar

vermek, prestij kaybettirmekten çok, kendisine fazla güvenen batı medeniyetlerine bir mesaj vermekle ilgili olduğu sıkça savunulmaktadır (Toffoletti& Grace, 2010: 68). Her iki evrende de, terörizmin vermek istediği mesaj semboliktir. Joker, medeni insanların terörizme tepkileri nedeniyle çılgın olduklarını savunur; yarın öldüreceği kişiyi açıklar ve gerçekten öldürürse bunun panik yaratmadığını gözlemlediğini, çünkü insanların her şey plana uygun ilerlediği sürece, plan ne kadar kötü olursa olsun, tatmin hissettiklerini söyler. Ona göre, bir olayın beklenmedik, ani bir şekilde ortaya çıkışı, medeni insanın travmasının temel sebebidir.

Savcı Harvey Dent'in sözleriyle, "insanların artık korku içinde yaşamalarına gerek kalmamasını sağlayacak kahraman", Batman, bu korkulara sebep olan kötülükle savaşabilmek için gerek duyduğu ihtiyaçları, hükümetle beraber geliştirdiği denetim ve gözetim araçlarında bulmaktadır. Telekomünikasyon projesi adını verdikleri tarama sistemi, cep telefonlarının yaydığı bir sinyalle, Batman'in belirli bir ses ya da görüntünün kesin konumunu tespit edebilmesini sağlamaktadır. Bunun anlamı, Gotham sınırları içinde hiç bir insanın özel hayatının koruma altında olmadığıdır; herhangi bir cep telefonunun algılama mesafesi içinde gerçekleşen her olay, Batman'in dev şirketinin araştırma-geliştirme birimindeki kameralarla takip edilebilmektedir. Batman'in şirketteki temsilcisi Lucius Fox, sistemden haberdar olduğunda, bunun tek bir adamın eline vermek için fazla güçlü bir sistem olduğunu, kesin bir hak ve özgürlük ihlaline sebep verdiğini belirtir. Lucius, filmde, Alfred'in sonuca giden yolda her şey mübahtır fikrine karşı, Batman'in fren pedalı olarak işlev görür. Bu sistemi kullanmak için Lucius'ı ikna eden Batman, Joker'i durdurmak için başka bir yolları olmadığını açıklar. Bir kerelik böyle bir yardıma başvurmalarının zorunlu olduğunu ekler; neyi neden yaptığı belli olmayan Joker gibi bir delinin

yakalanması için bu aletin yardımı gereklidir. Filme genel olarak hakim olan bu "istisnai" hak ilalleri ve özgürlüklerin askıya alınması durumu, Bush yönetimi altında yurt güvenliği ve Irak harekatını savunmak için kullanılan tartışmalara, seyircinin dikkatinden kaçmayacak derecede benzerlik gösterir. Orta Doğu'da kendisi süper kahramanlığına soyunmuş olan ABD'nin, mağdur halklara özgürlük ve güvenlik götürürken, vermek zorunda kaldığı zayiat ve uygulamak zorunda kaldığı yöntemlerin dünya çapında çektiği tepki, filmde de karşılığını bulmuştur (Mather, 2003: 263). ABD hükümetinin eylemlerine yönelik tepkilerin farkında olan *Kara Şövalye*, Alfred'in ağzından, kahramanca eylemlerin, insana düşman da kazandırdığını; toplumların feraha çıkması, kötülerin ait oldukları sona kavuşmaları için, buna dayanmak gerektiğini eklemektedir.

Joker'in, gerçekleştirdiği terörist eylemler için açıklaması "insanların dünyayı kontrol etme çabalarının ne kadar zavallıca olduğunu göstermek"tir; Joker incinebilirliği göz önüne getirerek, korku kültürünün devamını temenni eder. Batman'in varlık sebebi ise, Joker gibi kötülerin, "şaka"larından, kültürü, düzeni, toplumu korumaktır. John Fiske, "Kontrol dışındaki her şey potansiyel bir tehlikedir ve her zaman ahlaki, adli ve estetik güçlerin yeniden hizaya sokmasına yönelik bir ihtiyaç oluştururlar. Denetimden çıkmışlığın belirtileri, düzenin güçlerini terörize eder; çünkü o belirtiler, toplumsal kontrolün ne kadar kırılgan olduğunu ve nasıl arzulandığını sürekli hatırlatan bir güce dönüşürler" der (Debona, 1997: 58). Batman, nitekim, bu kırılganlığı maskeleyecek olan toplum düzenini muhafaza etmekle sorumludur. Bu muhafaza etme ideolojisinin ise, suça karşı duyulan korku ve sosyal kaosla beslendiğini savunan Steve Macek, korku kültürünün temelinde duran orta sınıfın, giderek kendini daha çok soyutladığını; olası zarardan korunmak için

güvenlikli bölgelere kendilerini kapattığını, siper aldığını belirtir (1999: 94). Macek, daha önemli bir not olarak, Gotham gibi, New York gibi, tekinsizleştiği düşünülen, post-travmatik şehirlerin insanlarının, seçimlerde, kanunsuzluğa darbe indirmeye yemin etmiş, toplumun çevresini onu koruyacak çitlerle çevireceğine, güvenlik güçlerini arttıracağına dair söz vermiş adaylara oy verdiklerini ekler (1999: 94). Bir başka deyişle, korku şehirleri ve gözetim toplumları bir kısır döngü haline gelmiştir. Macek, şehir bir cehennem olarak algılandığında (Batman serisinde Gotham pek çok kez "cehennemin başkenti" olarak geçer) ve düzelme umudunun ötesinde bir çürüme hissediliğinde, sadece intikamın ve şiddet eylemleri üzerinden gerçekleşecek bir temizlenmenin hayal edilmeye başlanacağını belirtir: korku devam ettiği sürece, korku söylemi üzerine çıkabilecek bir siyaset üretmek de zorlaşacaktır (1999: 95).

Batman karakterini, yeteri kadar korkunun üretildiği, travmatize olmuş ve kendini korumak için siper arayan bir toplumun, "yeterli promosyon, küstahlık ve parayla", her şeye inanabileceğinin bir kanıtı olarak görmenin mümkün olabileceğini savunanlara (Armond White'tan aktaran Debona, 1997: 54), *Kara Şövalye*'nin sunduğu alternatif bakış açısı, bazen bir toplumun kendi yararı için, onlara yalan söylemenin gerekli olduğudur. Filmin sonunda, Dent'in, serinin bir başka kötü adamı olan İki-yüz'e dönüşerek, Rachel'ın ölümünden sorumlu olanları öldürmek için intikam peşine düştüğü gerçeğinin, toplumdan saklanması gerektiğine karar verilir. Polis şefi ve yeni emniyet müdürü Gordon ve Batman arasında geçen konuşmada, Batman, Gotham halkının Dent'e duydukları inancın ödüllendirilmesi gerektiğini; bazen bazı toplumlar için "gerçeğin yeteri kadar iyi olmadığını ve o toplumların daha fazlasını hak ettiklerini" söyler. Nitekim Harvey Dent, Gotham'ın kötü adamlarını hapse attırmış bir halk kahramanı olarak, devlet töreniyle gömülür ve yaptığı bütün

kötülükler Batman'e kalır. Gotham halkının tek umudunu ellerinden almamak, yeniden güven tesis edebilmek için, Batman kendini feda eder; Batman'i çağırmak için kullanılan Batshield sembolik olarak kırılır, Batman polis katili bir suçlu ilan edilir. Şehirde sadece suçlularla değil, Joker tarafından medeni dünyanın laneti olarak adlandırılan, "Gotham halkının ihtiyaç anlarında yükselip, diğer zamanlar düşmanlığa dönüşen dengesiz hayranlığıyla, toplumun şüpheciliği ve çağın psikozuyla" da mücadele eden Batman (Leverenz, 1991: 767), Joker'in ters bir ikizi olarak, anarşi karşısında kültürü, anarşi karşısında kurulu düzeni, anarşi karşısında devleti korumuş; bunları riske atmaktansa kendini feda etmiştir. Uzun yıllar aradan sonra, 1989'da ilk kez modern haliyle çekilen *Batman* (Tim Burton) gibi, *Kara Şövalye* de, post-modern bir zamanda, devletin geleneksel, kültürel ve ahlaki değerlere bağlılıktaki ısrarını tekrar etmiş, kendi çağına has travması, 11 Eylül'le başa çıkma konusunda, serinin her zaman verdiği, muhafazakâr telkini yinelemiştir.

SONUÇ

Bu tez çalışması, aralarında travmatik bir bağlantı bulunduğu düşünülen toplumsal kırılmaları, II. Dünya Savaşı ile başlayan ve 11 Eylül 2001 saldırısı ile biten bir zamansal dizin içinde, ABD sınırları dâhilinde incelemiş ve bunların Hollywood sineması tarafından nasıl anlamlandırıldığını ve ortaya çıkan etkinin nasıl temsil edildiğini sorgulamayı amaçlamıştır. Çalışmanın ortaya çıkarmış olduğu düşünülen sonuç, 1945'ten itibaren ele alınan ABD tarihi boyunca, toplumun ruhunda yara açmış ve izler bırakmış olayların, travmatik tecrübeler olarak ele alınabilecekleri, bunların etkilerinin söz konusu toplum üzerinde post-travmatik sendrom olarak tanımlanan, anlaşılması ve teşhis edilmesi zor bir etki bıraktığı ve bu etkilerin, toplumun kaygı ve endişelerini, umut ve beklentilerini, kendine has bir estetik içinde yansıtan Hollywood sineması üzerinde takip edilebildiğidir.

Bu sonuca ulaşmak amacıyla, çalışma iki bölüme ayrılmış, ilkinde önce travma açıklanmış, daha sonra travma, ABD tarihi ve Hollywood bağlantısı irdelenmiş, ikinci bölümde ise dört Hollywood sineması örneği, *Köy, Kara Şövalye, Otel* ve *Tanrının Vadisinde* filmleri seçilerek, travma göstergeleri açısından analiz edilmiş, ABD tarihinin yakın geçmişteki en büyük travması olan 11 Eylül saldırısının getirdiği kırılma gözlemlenmek istenmiştir.

İlk bölümde, yeni bir disiplin olan travma çalışmalarının, trajik olayların toplumlar ve insanlar üzerinde bıraktıkları izleri takip edebilmeyi sağladığı düşünülen yeni ve alternatif düşünce sistemi tartışılmıştır. Travma çalışmaları, beklemediği bir şokla savunma sistemi etkisiz kalan, yaşadığı olayın yarattığı baskı nedeniyle, başına gelen şeyi anlamlandırmayı başaramayan bireyin, travmatik anda

kurmayı başaramadığı anlamı yakalamak ve olayı belirli bir anlatı içinde "hala yaşanan durum" değil, "geçmiş bir tecrübe" yapabilmek amacıyla bir mücadeleye girdiğini iddia eder. Aynı temel fikirden hareketle, bu çalışmada da, travmatik anlar sonrası, toplumun bir anlam verme ve hazmetme mücadelesine girdiği ve söz konusu mücadelenin, o toplumun, tıpkı bir rüyanın sahibiyle ilgili söyledikleri gibi, içinde bulunduğu durumu göstereceği savunulmuştur. Travma, ortaya çıkan bu mücadelenin ya da yenilginin göstergeleri üzerinden teşhis edilmek istenmiş, ABD toplumunun kaygıları, tepkileri ve seçimleri, post-travmatik sendrom içinde kazandıkları anlamla incelenmiştir.

1945'ten bu yana ele alınan ABD tarihinde travmatik olduğu öne sürülen olaylar, yarattıkları kırılmalara ve ortaya çıkardıkları dönüşümlere göre üç döneme ayrılarak incelenmiştir. ABD toplumunun, travmatik olaylardan sonra, düşünce şekillerinde, kendileri ve dünya ile ilgili fikirlerinde, değer verdikleri, güvendikleri ve umut ettikleri şeylerde büyük bir dönüşüm gerçekleştiği gözlemlenmiştir. Bu kırılmanın, karmaşık bir durum olan post-travmatik sendrom içinde bulduğu karşılık, bazen muhafazakarlığa ve güvenin yeniden tesisine yönelik bir ihtiyaç, bazen adaletsiz ve kuralsız olduğu düşünülen dünyaya ve anlamı kaybedilen hayata karşı bir öfke, bazense her şey yolundaymış gibi davranarak ve istenerek davet edilen bir bellek kaybı ve mesafe olarak gözlemlenmiştir.

İlk bölümde incelenen bu travmatik tepkilerin, Hollywood'da da benzer temsilleri doğurması, çalışmanın beklenen sonucudur. Hollywood sineması, II. Dünya Savaşı'ndan itibaren, toplumu etkisi altına almış, Pearl Harbor saldırısı, ilk atom bombalı saldırı, nükleer savaş tehdidi, John F. Kennedy ve Martin Luther King

suikastleri, 1967 protesto yürüyüşü, Vietnam Savaşı sendromu, Watergate Skandalı, ilk defa bir ABD başkanının görevden istifası, sivil güvensizlik çağı ve son olarak 11 Eylül 2001 saldırısı gibi travmatik kırılma dönemlerine, kendi estetiği içinde bir yansıma alanı sağlamıştır. Tıpkı toplum gibi, Hollywood da bazen muhafazakâr filmler furyasıyla (1950'lerdeki aile değerleri filmleri ya da 1980'lerdeki Vietnam Savaşı filmleri gibi), bazen bir kahraman dileyen felaket filmleriyle (1970'lerde çekilen pek çok kıyamet senaryosu filmi gibi), bazen de yaşanılan trajedinin anlamlandırılamamasına duyulan öfkenin dışarı sıçradığı işkence ve güvensizlik hissinin anlatım bulduğu korku filmleriyle (1990 sonrası artan seri katil filmleri ve 2000'lerin pornografik korku filmleri gibi), bu travmatik anlara temsil alanı sağlamaktadır.

Travmatik tecrübeye bir anlatı sağlamak ve olaylara bir başlangıç ve son, kahramanlar ve kötüler, neden ve sonuçlar sağlamak gibi bir işlev de görmüş olan Hollywood sineması, ABD toplumuna, travmanın tarihsel bir düzleme yerleştirilebilmesi ve "atlatılabilmesi" için bir yardım eli de uzatmıştır. Bununla beraber, ilk bölümde, Hollywood sinemasının, protez bir hafıza yerleştirmede, meydana gelmiş olayların, seneler sonra yeniden yorumlanarak aslından uzaklaştırılmasında ve siyasi hizmetlere koşulmasında da rolü olduğu belirtilmiş; anlatının ve temsilin, travmatik hafıza üzerindeki etkileri üzerinde de durulmuştur.

İkinci bölüm, yukarıda bahsedilen dört 11 Eylül sonrası yapımın, travmatik göstergeler yönünden analiz edilmesine ayrılmıştır. Dört film de, kendi özel dilleri içinde, ABD toplumunun 11 Eylül tecrübesine tanıklık etmektedir. *Köy* filmi, ilk post-travmatik tepkilerden olan, olası bir başka trajik olaya, ilk olayın sahip olduğu

travmatik etkiyi yaratma şansını vermemeyi amaçlayan, soyutlanma ve siper alma tepkisi üzerinedir. Film, travmatik açıdan, siper alma eğiliminin, bazen kendini hapsetmek anlamına geleceğini ve acının kaçınılması mümkün olmayan, "insanın kokusunu alabilen" bir şey olduğunu anlatmaktadır. *Otel*, trajik olayların kurbanlarının ve o kurbanların bir gün dönüşebilecekleri zalimlerin travmasını aynı anda ele alır, öfke ve şiddeti, işkencede temsil bulmuş post-travmatik tepkiler olarak yansıtır. *Tanrının Vadisinde*, ABD toplumunu kendi travmasıyla yüzleştirmek ister; 11 Eylül'ün sorumlularına karşı gösterilmek istenen tepkinin, yine kendilerine travma olarak geri döndüğüne değinir. Bir şeylerin 11 Eylül'den sonra yanlış gitmeye başladığını göstermek isteyen bu üç filmin aksine, *Kara Şövalye*, güveni yeniden tesis etmek ve travmayı yok sayarak, düzeni yeniden kurmak ister.

Hollywood örneklerinde farklı açılardan temsil bulmuş bu travmatik ruh halinin, ABD toplumunun 11 Eylül'den bu yana verdiği tepkilerle, yaptığı seçimlerle ve seslendirdiği kaygı ve korkularla uyum içinde bir post-travmatik hale işaret ettiği, bu çalışmanın ulaşmak istediği bağlantı noktasıdır. Büyük trajedilerin açtığı yaralar, seneler ve bazen nesiller boyunca kanamaya devam ederek, ait oldukları toplumlarından ortaya çıkardığı kültürel ürünlerde kendilerini gösterir ve yaranın varlığına işaret ederler. Travmanın, seyirciye doğrudan ya da sembolik mesajlarla yansıtıldığı Hollywood filmlerinin, *Tanrının Vadisinde* filminde Hank'in ters astığı ABD bayrağı gibi, bir felaketin, ters giden bir şeylerin, yası tutulmamış, gömülememiş, tecrübe edilerek geçmişleştirilememiş bir trajedinin varlığına kanıt teşkil ettikleri düşünülmüş ve bu çalışma, o sembolik mesajları yakalayabilmek amacıyla, travmaların izini Hollywood üzerinde sürmüştür.

Sonuç olarak, bu çalışmada kanıtlanması umulan şey, eksiklerine rağmen, travma teorisinin, ABD toplumu gibi, son yüzyılın en büyük travmatik olaylarının pek çoğuna ev sahipliği yapmış bir toplumun, bu olaylar karşısında (ve etkisinde) gösterdiği tepkileri ve yaşadığı dönüşümleri ortaya çıkarmakta başarılı bir araç sunmakta olduğudur. Meydana gelen post-travmatik sonuçlardan geriye giderek, toplumun travmatik kırılmalarını gözlemlemek isteyen bu tez çalışması, bu kırılmaların, hem toplumun kolektif eğilimlerinde, hem de Hollywood sinemasında birbirleriyle uyum gösteren bir karşılık bulduğunu göz önüne sermeyi amaçlamıştır.

ÖZET

II. Dünya Savaşı'yla başlayan ve günümüze değin uzanan tarihsel bir kesit içinde Amerika Birleşik Devletleri'nin tecrübe ettiği belli başlı olayların, travma çalışmalarının sağladığı bilgiler ışığında, toplumda kırılma yaratan ve ortaya çıkardıkları post-travmatik etkiler üzerinden geriye gidilerek varlıkları kanıtlanan travmatik birer olay ele alındıkları bu çalışmanın amacı, travmaların, ait oldukları toplumlarda yarattıkları dönüşümleri incelemek ve bunların kültürel bir ürün olan Hollywood sinemasında nasıl bir temsille karşılık bulduklarını gözlemlemektir. Bu çalışma, travmatik olayların, toplumlarda bıraktıkları izlerin hangi tepkiler, kaygılar ve eğilimlerle kendilerini gösterdiklerini tartışmış; Hollywood sinemasının, toplumun endişelerini, korkularını, arzularını ve travmaya karşı geliştirdikleri savunma mekanizmalarını, travmatik olaylar sonrası yükselen ve diğer türlere göre travmayla daha yakın bir temsil ilişkisi kurabilen gerilim ve korku sineması üzerinden yansıttığı savunulmuştur.

ABSTRACT

This study aims to pinpoint traumatical moments in USA history, starting from the Second World War and following a chronological timeline into the post 9/11 era, in order to trace the post-traumatical effects of those tragic events on the society to register the existence of those traumatic moments in the collective psyche as wounds, which may provide a better understanding toward the fears, anxieties and inclinations of that very community. The foundation of the research lies in the similarity of the trauma response of Hollywood movies and the American society in the wake of such traumatic events: the diverse, multi-layered and complicated realm of the post-traumatic state tends to lie hidden in the image and representation of Hollywood movies, just as it is coded into the repetitive nightmares and tragic dreams of the trauma victim.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.

Allen, R. (2003). “Hitchcock and Narrative Suspense”. *Camera Obscura Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Ed. Richard Allen ve Malcolm Turvey, Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 163-183.

Bion, W. (1967). *Second Thoughts*. Londra: Karnac, 1984.

Bisson, J. (2007). “Post-Traumatic Stress Disorder”. *Occupational Medicine* 57(6): 399-403.

Boal, M. (2004). “Death and Dishonor”, *Playboy Magazine*, Mayıs 2004.

Brassett, J. (2010). “Cosmopolitan Sentiments After 9-11? Trauma and The Politics of Vulnerability”. *Journal of Critical Globalisation Studies*, Sayı 2, 2010.

Briefel, A. (2009). “What Some Ghosts Don’t Know: Spectral Incognizance and the Horror Film”. *Narrative*, Cilt 17, No 1, s 95-108.

Britton, V. (14 Mart 2010). “Psychopathic Behavior and Juvenile Delinquency”. *Suite101*.

Bronski, M. (2007). “Camping It Up With the Bad Seed”, *Z Magazine*, Mart, s1-3.

Byars, J. (1991). All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama. London: Routledge.

Carroll, N. (1984). “Toward a Theory of Film Suspense”. *Persistence of Vision*, 1984 Yaz.

Caruth, C. (1995). Ed. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, sf 3-12.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Ceci, S. (2003). “Review: Can One Forget to Remember?”, *Science,* Vol. 301, No. 5632.

Copley, J. (30 Haziran 2008). “Causes of Psychopathy: Theories on Sociopathic Personality Disorder”. *Suite101.*

Culbertson, R. (1995). “Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-establishing the Self”, *New Literary History* 26, s169-95.

Cvetkovich, A. (2002). “9-11 Every Day”, *Signs,* Vol 28, No 1, The University of Chicago Press.

Davis, W. (2003). “Death’s Dream Kingdom: The American Psyche After 9-11*”, Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society*. Cilt 8, No 1, İlkbahar, s127-132.

Debona, G. (1997). “The Canon and Cultural Studies: Culture and Anarchy in Gotham City”. *Journal of Film and Video,* Cilt 49, No 1/2, s 52-65.

Deleuze, G. (1995). “On the Movement-Image”. *Negotiations 1972-1990*. New York: Columbia University Press.

Dixon, W.(2004). “Teaching Film after 9/11”. *Cinema Journal*, Cilt 43, No 2, Kış, s 115-118.

Dolgoff, R & Loewenberg, F. & Harrington, D. (2009). *Ethical Decisions for Social Work Practice.* California: Thomson.

Dowdy, A. (1975). The Films of the Fifties: The American State of Mind. New York: Morrow Books.

Edkins, J. (2002). "Forget Trauma? Responses to September 11". *International Relations*, 16, s 243-256.

Erikson, K. (1995). "Notes on Trauma and Community", *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth, Baltimore: Johns Hopkins University Press, s183-99.

Eyerman, R. (2004). "The Past in the Present: Culture and Transmission of Memory", *Acta Sociologica*, Vol. 47, No. 2, Sage Publications, s 159-169.

Faludi, S. (2007). *The Terror Dream: What 9/11 Revealed About America*. London: Atlantic Books.

Foucault, M. (1978). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, s 34-35.

Fernandes, L. (1999). "Reading India's *Bandit Queen*: A Trans/National Feminist Perspective on the Discrepancies of Representation", *Signs.*

Freda, I (2004). "Survivors in the West Wing". *Film and Television after 9/11*. Carbondale: Southern Illınois University Press.

Freud, S. (1975). *Beyond the Pleasure Principle,* Ed. James Strachey, New York: Norton.

Gabbard, G. (1997) "The Psychoanalyst at the Movies". *International Journal of Psycho-Analysis*, cilt 78, s 429.

Goldman, E. (1956). *The Crucial Decade and After: American 1945-1955*. New York: Alfred A. Knopf, Inc.

Gomez, R. (2009). "Terrorism and Social Panic in British Fantastic Cinema". *The Many Forms of Fear, Horror & Terror*. Ed. Leanne Franklin ve Ravenel Richardson, Oxford: Inter-Disciplinary Press, s. 3-13.

Gray, A. (06.04.2003). “Iraqis Topple Saddam-the Bronze Version, *Reuters* http://www.iol.co.za/index.php?set_id=1&click_id=3&art_id=qw1049649842259B262&page_number=1

Groys, B. (2005). “The Bodies of Abu Ghraib”. *Site*.

Herman, J. (1997). *Trauma and Recovery*. New York: HarperCollins.

Hernandez, M. (1998). “Winnicott’s ‘Fear of Breakdown’: On and Beyond Trauma”. *Diacritics*, Vol.28, No.4, Trauma and Psychoanalysis, s 134-141.

Heron, A. “Interview: Paul Haggis on In the Valley of Elah”. Filmdetail.com, 23.01.2008.

Hesford, W. (1999). “Reading Rape Stories: Material Rhetoric and the Trauma of Representation”, *College English*, Vol. 62, No. 2, s 192-221.

Hoberman, J. (2004). “Nashville Contra Jaws, or The Imagination of Disaster Revisited”. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Ed. Thomas Elsaesser, Alexander Horwath ve Noel King, Amsterdam: Amsterdam University Press, s 195-223.

Hollyfield, J. (2009). "Torture Porn and Bodies Politic: Post-Cold War American Perspectives in Eli Roth's Hostel and Hostel: Part II", *CineAction*, Aralık.

Horne, T. (2010). “Goliath in the Valley of Elah”. *War, Literature and The Arts*, cilt 22, 2010.

Horwath, A. (2004). “The Impure Cinema: New Hollywood 1967-1976”. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Ed. Thomas Elsaesser, Alexander Horwath ve Noel King, Amsterdam: Amsterdam University Press, s 9-19.

Huppert, M. (2009). “The Id in the Basement”. *Many Forms of Fear, Horror & Terror*. Ed. Leanne Franklin ve Ravenel Richardson, Oxford: Inter-Disciplinary Press, s.139-145.

Janoff-Bulman, R. (1998). “From Terror to Appreciation: Confronting Chance After Misfortune”, *Psychological Inquiry*, 9.2.

Kael, P. (1977). “On the Future of Movies”. *Reeling*. New York: Warner Books.

Keathley, C. (2004). “Trapped in the Affection Image: Hollywood’s Post-traumatic Cycle (1970-1976)”. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Ed. Thomas Elsaesser, Alexander Horwath ve Noel King, Amsterdam: Amsterdam University Press, s 293-309.

Kennedy, C. (2004). “Q&A With M. Night Shyamalan”. *Press Release*, 18.08.2004.

Kellet, P. (1995). “Acts of Power, Control, and Resistance: Narrative Accounts of Convicted Rapists.” *Hate Speech*. Ed. Rita Kirk Whillot ve David Slayden. Thousand Oaks: Sage, s 142-62.

Landsberg, A. (1995). “Prosthetic Memory: Total Recall and Blade Runner”. *Body Society* 1: 3 / 4.

Laplanche, J (1989). *New Foundations of Psychoanalysis*. London: Basil Blackwell.

Laufer, R. & Gallops, M. & Frey-Wouters, E. (1984). “War Stress and Trauma: The Vietnam Veteran Experience”. *Journal of Health and Social Behavior,* Cilt 25, No 1, Mart, s 65-85.

Lee, H (2007). “In the Valley of Elah: Reducing Colonial War to Personal Trauma”. *International Committee of the Fourth International* (ICFI), 05.10.2007

Leverenz, D. (1991). “*The Last Real Man in America: From Natty Bumppo to Batman*”. American Literary History, Cilt 3, No 4, Kış, s 753-781.

Leyland, M (2004). “The Village”. *Sight&Sound*, Cilt 14, Ekim 2004.

Leys, R. (2000). *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.

Lowenstein, A. (2005). *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and The Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press.

Lyman, R (2002). “Spielberg Challenges the Big Fluff of Summer”. *The New York Times*, 16.06.2002.

Macek, S. (1999). “Places of Horror: Fincher’s Seven and Fear of the City in Recent Hollywood Film”. *College Literature*, Cilt 26, No 1, Cultural Violence.

Mahlendorf, U. (2003). “Trauma Narrated, Read and (Mis)understood: Bernhard Schlink’s The Reader”. *Monatshefte*, Cilt 95, No. 3, Sonbahar, s 458-481.

Marcus, S. (1992). “Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention”, *Feminists Theorize the Political*. Ed Judith Butler and Joan W. Scott. New York: Routledge, s 385-403.

Mateos, R. (2009). “Cinema and Social Trauma after Terrorist Attacks: The Spectatorship Perception”. *The Many Forms of Fear, Horror & Terror*. Ed. Leanne Franklin ve Ravenel Richardson, Oxford: Inter-Disciplinary Press, s 35-47.

Mather, L. (2003). “Reflections on the Reach of Law (And Society) Post 9/11: An American Superhero?”. *Law & Society Review*, Cilt 37, No 2, s 263-282.

May, E. (1988). Homeward Bound: American Families in the Cold War Era. New York: Basic Books.

McDonagh, M. (2004). “ The Exploitation Generation or: How Marginal Movies Came in From the Cold”. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Ed. Thomas Elsaesser, Alexander Horwath ve Noel King, Amsterdam: Amsterdam University Press, s 107-131.

Meseznikov, G. (2002). “Ideological (Dis)Continuity as a Factor of the Formation of the Part System in Slovakia”, *Fascism, Liberalism, and Social Democracy in Central Europe: Past and Present*. Langelandsgade: Aarhus UP, s 333.

Muntean, N. (2009). “It was Just Like a Movie: Trauma, Memory, and The Mediation of 9/11”. *Journal of Popular Film&Television*, Cilt 37, No:2, Yaz 2009.

Nelson, J. (2003). “Four Forms of Terrorism: Horror, Dystopia, Thriller, and Noir”. *Poroi*, Cilt 2, Sayı 1, Ağustos.

Obourn, M. (2005). “*Audre Lorde: Trauma Theory and Liberal Multiculturalism*”, MELUS, Vol 30, No 3, Sonbahar.

Pincus, W. (21 Ekim 2001). “Silence of 4 Terror Probe Suspects Poses Dilemma”, *Washington Post*.

www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A27748-2001OCT20.html

Raviv, A, et al. (2000) “Young Israeli’s Reactions to National Trauma: The Rabin Assassination and Terror Attacks”, *International Society of Political Pscyhology*, Vol 21, No 2.

Redfield, M. (2007). “Virtual Trauma The Idiom of 9/11”. *Diacritics*, Cilt 37, No 1, Bahar 2007, s 55-80.

Richardson, R. (2009). “Inscribing the Traumatised Body: The Wartime Diaries of Marguerite Duras and Marie Vassiltchikov”. *The Many Forms of Fear, Horror & Terror*. Ed. Leanne Franklin ve Ravenel Richardson, Oxford: Inter-Disciplinary Press, s. 127-139.

Rickli, C.(2009). “An Event Like a Movie?: Hollywood and 9/11”. *COPAS*, Cilt 10, 2009.

Robinson, S. (2001). "Emotional Constipation and the Power of Dammed Masculinity: Deliverence and the Paradoxes of Male Liberation." *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. Ed. Peter Lehman. New York, NY: Routledge, 2001: 133-147.

Rogers, K, & Leydesdorff, S & Dawson, G. (1999). *Trauma: Life Stories of Survivors*. London New York: Routledge.

Rollin, R. (1970). “Beowulf to Batman: The Epic Hero and Pop Culture”. *College English*, Cilt 31, No 5, s 431-449.

Rosenbaum, J. (2004). “New Hollywood and The Sixties Melting Pot”. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Ed. Thomas Elsaesser, Alexander Horwath ve Noel King, Amsterdam: Amsterdam University Press, s 131-155.

Rowe, A & Malhotra, S. (2003). “Chameleon Conservatism: Post 9/11 Rhetorics of Innocence”. *Poroi* Cilt 2, Sayı 1.

Ryan, M & Kellner, D. (1990). Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. İstanbul: Ayrıntı.

Sanchez-Escalonilla, A. (2009). “Hollywood Under Siege: The Entranched as a Dramatic Role in the Wake of 9/11”. *The Many Forms of Fear, Horror & Terror*. Ed. Leanne Franklin ve Ravenel Richardson, Oxford: Inter-Disciplinary Press, s. 13-23.

Schell, J. (2006). “The Hidden State Steps Forward”. *The Nation*, 1 Eylül 2006, sf 23.

Seltzer, M. (1997). “Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere”. *October,* Cilt 80 (Bahar 1997), s 3-26.

Shay, J. (1994). *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York: Simon and Schuster.

Sontag, D & Alvarez, L. (2008). “Across America, Deadly Echoes of Foreign Battles”. The New York Times, 13.01.2008

Sontag, S. (1966). “The Imagination of Disaster”. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Dell.

Sontag, S. (2003). *Representing the Pain of Others*. New York: Farrar.

Storey, J. (2003). “The Articulation of Memory and Desire: from Vietnam to the War in the Persian Gulf”. *Memory and Popular Film*. Ed. Paul Grainge, Manchester: Manchester University Press, s 99-120.

Sturken, M. (1997). *Tangled Memories: The Vietnam War, The Aids Epidemic and The Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press.

Suedfeld, P. (1997). “Reactions to Societal Trauma: Distress and/or Eustress”. *Political Psychology,* Vol. 18, No. 4, s 849-861.

Timeout (19 Mart 2006). “Hostel: Eli Roth Q and A”. *Timeout*

http: //www.timeout.com/film/news/1007/hostel-eli-roth-q-a.html

Thompson, A. (2008). "Nolan Talks Sequel Inflation". *Variety Magazine*, Temmuz2008. http: //weblogs.variety.com/thompsononhollywood/2008/07/dark-knight-rev.html

Thomson, D. (1993). "The Decade When Movies Mattered". *Movieline*. Ağustos, 1993.

Toffoletti, K & Grace, V. (2010). "Terminal Indifference: The Hollywood War Film Post September 11". *Film-Philosophy* 14,2.

United States House of Representatives. (2001). Usa Patriot Act. 3162, *Public Law* 107-56. Madde IV, Altbaşlık B, Bölüm 411.

Wood, R. (1989). America in The Movies. New York: Columbia University Press.

Wood, R. (2003). *Hollywood From Vietnam To Reagan ... and Beyond*. New York: Columbia UP.

Yaeger, P. (1997). "Consuming Trauma; or, The Pleasures of Merely Circulating", *Journal X* 1.2, s 226-51.